مفهوم الشعر بين أدونيس ونزار قباني

دراسة نظرية في نقد النقد

تأليف

د. فارس الرحاوي



مفهوم الشعر
بين
أدونيس ونزار قباني

اسم الكتاب: مفهوم الشعر بين أدونيس ونزار قباني
المؤلف: د. فارس الرحاوي
الطبعة الأولى: ٢٠١٣م - ١٤٣٤هـ

ISBN 978-614-424-061-8



الدار العربية للموسوعات
المدير العام: خالد العاني
الحازمية - مفرق جسر الباشا - سنتر عكاوي - ط١ - بيروت - لبنان
ص.ب: ٥١١ الحازمية - هاتف: ٩٥٢٥٩٤ ٥ ٠٠٩٦١ - فاكس: ٤٥٩٩٨٢ ٥ ٠٠٩٦١
هاتف نقال: ٣٨٨٣٦٣ ٣ ٠٠٩٦١ - ٥٢٥٠٦٦ ٣ ٠٠٩٦١
الموقع الإلكتروني: www.arabenchouse.com البريد الإلكتروني: info@arabenchouse.com

مفهوم الشعر
بين
أدونيس ونزار قباني

تأليف
د. فارس الرحاوي

الدار العربية للموسوعات
بيروت

الإهداء

- إلى من منحتهم كل حبي وهواي الأبدي
- وطني الجريح العراق وشهدائه الأبرار وشعبه الأبي المناضل
- إلى أرواح الذين أجد ظلالهم في كل مكان. . .
- والدي ووالدتي وأختي (ندى) أظلهم الله تعالى برحمته الواسعة.

المقدمة

يشكل الشعر في كل مساراته سؤالاً في دوحة الخطاب الإبداعي، يتجاوز في حدوده أقاليم الأسئلة الاعتيادية، والمتعارف عليها، حيث يبقى سؤالاً مستمراً بلا جواب، يستمد استمراريته من أسرار تكوينه الخَلْقي الذي يعتمد (الحدس) و(الكشف) و(الرؤيا) مساراتٍ حقيقية في تفسير الواقع والوجود، لا بل في تفسير العالم والكون.

فالشعر في واقعه تجربة حدسية، لا يمكن الانفصال عنها، كما لا يمكن تجاوزها، ولذلك فهو رؤيا الذات في البحث عن الحقيقة، وكشف احتمالي لتوقعات المستقبل، تشترك فيه كل مكونات الشعر، فتتعامل فيما بينها بهاجس شعري موحد لتصبح الكتابة الشعرية قدراً تكمن في سره (المباغتة)، ويحمل في طيّه مسؤولية المفاجآت، إنه - الشعر - (الخَلْق) و(الابتكار)، حيث ينطلق من وعي الثقافة غير الجاهزة، ومسؤولية الآخر في (الاختراق) الذي يخلق (الدهشة) في (ذاكرة) الوجود، الذاكرة التي تتجاوز الزمن، فيصبح الشعر فيها نفياً للماضي، ونفياً للحاضر، تحت وطأة السؤال، بعيداً عن المباشرة، وبعيداً عن كلِّ معرفة مسبقة.

جدلية الشعر والواقع والعالم هي في حد ذاتها شعر، من حيث كينونة الشعر وصيرورة العالم، فالشعر ليس إطاراً خارجياً، بل هو عالم يبحث عن

عالم آخر مجهول، خارج عن المألوف، المرغوب فيه بعيد عن القبول قريب من الرفض، لا يجيء، سريع الومض، كثير الانفعال، صعب الكشف والمثول. يُراقَب ويترقب، ظاهره يناقض باطنه، وباطنه جوهر ظاهره، وحرارة إشعاعه، إنه يضفي على الأشياء حركيتها فيعيد خلقها من جديد.

لو قيل، إن الشعر عالم يبدأ من درجة الصفر، فبضرورة الوجود - يمكن القول - أنّه لايبدأ من هذه الدرجة، لأنه عالم (فوضوي)، والفوضى ليست (صفراً) أو (تصفيراً) للحالة، وعليه، يمكن القول إن الشعر مُعطى غائبٌ، يُتوقَّع في كلِّ لحظةٍ، ولكني أجزم أنه لم يكن قبل (الفوضى)، ولو وجد لأصبح في عصرنا مرفوضاً. .

الشعر نسيج صوري (حدسي)، متمرد، غضبان، يخاطب الوعي من اللاوعي، ويحرق المرئي في اللامرئي، ومع ولوجه في (الأنا)، يصهر أناته بالآخر، بانتظار ما سيكون.

كل هذا وذاك كان مدعاة لدراسة مفهوم الشعر والتحقق من إشكاليته، فالتعرف على مفهومه، غوص في ماهيته، وكشف عن جوهره لأنه (الشعر) قبل كل شيء، وقبل (الكتابة). شعر قبل (القصيدة)، وقصيدة قبل (التشكيل)، وتحرر قبل التسلط، وتسلط بعد الوجود.

إنَّ دراسةَ (**مفهوم الشعر بين أدونيس ونزار قباني**) اقتصرت - حصراً - بالشاعرين: **علي أحمد سعيد (أدونيس)، ونزار قباني**، بصفتهما شاعرين وناقدين، ولسبب آخر في غاية الأهمية، إنهما الشاعران الوحيدان اللّذان يمتلكان (كمًّا) تنظيرياً، ونقدياً كبيراً، لا يفوق عليهما أحد من شعراء سوريا، إن لم نقل في العالم العربي.

ومن هنا. . فإن هذه الدراسة هي (موازنة) بين الشاعرين، ولكنها ليست بمعنى الموازنة البحتة المعروفة بين الشعراء في النقد العربي القديم، وإنْ بدا بعض الشيء فيها، إذ إنها موازنة وصفية، نقدية لكل ما جاء به أدونيس ونزار

من تنظيرات نقدية في مفهوم الشعر، وبيان آرائهما بطريقة (كشفية) و(تحليلية). لذا، فقد توزعت خطة البحث على تمهيد وثلاثة فصول:

تناولنا في **التمهيد**، التعريف بمفهوم (الشعر) لدى الشاعرين، والتفريق بين تعريفه ومفهومه، كما حاولنا توضيح الرؤى التي تمخضت عن مفهوم كل واحد منهما، وموقفهما من التعاريف القديمة للشعر، والرؤى الحديثة والمعاصرة، انطلاقاً من المفهوم الذي يتجاوز في حدوده تلك التعاريف القديمة، وباعتبار أن الشعر (رؤيا، وكشف، وحدس)، ومن منطلق علاقة الشعر بالأنا/ الآخر، وانبثاقه من حالة اللاوعي، وتجاوزه للإدراك الحسي، واختراقه للعالم وأشيائه، وإمكانية خلق عالم وكون جديدين. كما تناولنا علاقات التجربة والعاطفة والموهبة بالمفهوم تناولاً شمولياً.

دار **الفصل الأول** حول **(المكونات الذهنية)**، من منطلق تأسيسها وتكوينها الذهني، وباعتبارها ركيزة أساسية في التشكيل الإيحائي للشعر، بعيداً عن التعقلن والتمنطق والقياس، وقد دار هذا الفصل حول ثلاثة محاور، **الأول**: **الخيال**، وملكته، وعلاقته بالشعر، كما تناولنا عمل وفعل المخيلة في التحرير الشعري لدى الشاعرين، وما يمكن أن ينبثق عنها من نسيج صوري.

كما تناولنا في **المحور الثاني مفهوم الصورة الشعرية عند أدونيس**، (لوحده) والتفريق بينها وبين التشبيه والاستعارة وعلاقتها بالمعنى.

أما **المحور الثالث**: فقد بحثنا فيه موضوع **الذاكرة**، وعلاقتها بالخيال، وموقف كل من الشاعرين منها، كما تم التركيز في هذا المحور على إمكانية تسخير الذاكرة في التأسيس الشعري لدى الشاعرين.

أما **الفصل الثاني**: فقد تركز على **(عناصر التوصيل)** في مفهوم الشعر، بوصفها جزءا داخلياً في تشكيل المفهوم، إضافة إلى فعلها الوظيفي الداخلي والخارجي. وقد تمحور هذا الفصل على **محورين**، **الأول**، **اللغة الشعرية**،

باعتبارها إحدى أهم مكونات الشعر، وبنيته التركيبية، خارج مفهوم (اللغة) المعجمي، إضافة إلى أهميتها من حيث دلالاتها الإيحائية، وما تثيره في الوجدان، وتحرره في الوعي الباطني، متجاوزة آليتها المألوفة. كما تناولنا في هذا المحور علاقة اللغة الشعرية بالإدراك والشعور، من حيث التحسس بالمرئي واللامرئي. ولعل أهم ماعالجه هذا المحور محاولات الشاعرين في تأسيس لغة جديدة للشعر.

وفيما يخص **المحور الثاني**، فقد انصب على دراسة **موسيقى الشعر**، باعتبارها مكوناً توصيلياً، اعتبره البعض غاية الشعر، وقد تمحور هذا المحور على دراسة ثلاثة موضوعات، (**الإيقاع**) من حيث الأهمية، والأداءان الداخلي والخارجي، وعلاقته بالعناصر الإيقاعية الأخرى المكونة لعالم موسيقى الشعر، و(**الوزن**) من حيث وظيفته الإيقاعية، وما يشكله من حالة انتظامية في الإيقاع الموسيقي للشعر. و(**القافية**) من حيث علاقتها بمفهوم الشعر وموسيقاه، وموقف الشاعرين منها، إضافة إلى أثر القوافي الخارجية والداخلية في بناء الإيقاع الشعري.

أما **الفصل الثالث**، فقد تناولنا فيه (**القصيدة**)، بوصفها الممثل الحقيقي والفني للشعر، وقد تمحور هذا الفصل على أربعة محاور، ركزنا في **المحور الأول** على (**مفهوم القصيدة**)، وما تشكله من مساحة في مفهوم الشعر، وبوصفها نتاجاً إبداعياً وخطاباً وخَلْقاً شعرياً.

ثم تناولنا في **المحور الثاني** (**البنية والوحدة العضوية**)، وقد تركز البحث حول أسس هيكلة القصيدة، بوصفها جزءاً من المفهوم، وليس إطاراً يقوم على ثوابت أو قوانين، كما بحثنا علاقة البنية والوحدة العضوية بحركية القصيدة.

أما في **المحور الثالث** (**الشكل**)، فقد تناول البحث أهمية الشكل في مفهوم الشعر وعلاقته بالقصيدة، وعلاقته الصميمية (**بالمضمون**) في نمط جدلي، يقوم على إثبات العلاقة بين الدال والمدلول، وماتخلفه تلك العلاقة

من حركية لا في الشكل، وحسب، وإنما في عموم القصيدة، مستدلين ببعض النماذج التصويرية لتلك الحركية لدى نزار قباني.

بعد ذلك ختمنا الفصل **بمحور أخير** تناولنا فيه (**القصيدة بين الطبع والصنعة**)، باعتبار الأسئلة التي تدور في هذا الموضوع.

أما فيما يخص **المصادر**، فقد تركزت دراستنا هذه على المصادر الخاصة بالشاعرين، مستفيدين منها بحدود ما يخص البحث، وما لا يختص به فقد تجاوزناه إلى آمال مستقبلية. إضافة إلى الحوارات الخاصة مع الشاعرين.

أما بخصوص **المراجع** التي تتعلق بموضوع الدراسة - وفي حدود الممكن - فإننا لم ندع كتاباً أو بحثاً أو مقالاً إلّا وراجعناه، فأخذنا منه ما أمتعنا بفائدته، وتركنا ما لم يفد البحث بشيء.

إن دراسة مفهوم الشعر، أو ما أسماه البعض بنظرية الشعر، لم تكن جديدة في النقد الأدبي العربي، ولكن الجديد في هذا البحث أنّه تناول شاعرين لم تدرس نظريتهما الشعرية، دراسة مطولة، وجدية من قبل، فكل ماقدم عن مفهومهما للشعر لا يتجاوز صفحات مقال في كتاب أو مجلة ما، ولكن إيماناً منّا بقوله تعالى ﴿وَلَا تَبْخَسُوا۟ ٱلنَّاسَ أَشْيَآءَهُمْ﴾ [**الأعراف: الآية ٨٥**] فقد كان لبعضها قيمة أقل ما يقال عنها أنها مشروع بحث لمفهوم الشعر عند هذا الشاعر أو ذاك من الشاعرين.

كما أنّ الجديد في هذه الدراسة أنّها جمعت بينهما على منهج وصفي، وتحليلي. فأدونيس - إن جاز التشبيه - يمثل بالنسبة إلى نزار، قطعة من الجمر تكاد تحرق من يلامسها، أما نزار، فإنه يمثل بالنسبة لأدونيس قطعة من الثلج، تكاد تصقع من يلامسها كذلك.

وكانت مهمتنا في هذا البحث، أن نحافظ على هاتين القطعتين، ونقف بينهما حاجزاً، فلا تذيب قطعةُ الجمر الثلجَ، ولا تطفيء قطعةُ الثلج قطعةَ الجمر، مُظهرين أن كل قطعة تمتاز بخصائصها الشعرية الخاصة بها.

وأخيراً، لا يمكننا أن ندعي أنّ هذه الدراسة هي دراسة متكاملة من كل النواحي، ولكن، هذا ما استطعنا ان نلمّ به، والقيام بكتابته والتوصل إليه.

شكري وتقديري إلى أستاذي وصديقي المشرف على هذه الرسالة الدكتور عبد الستار عبدالله صالح البدراني الذي لم يبخل عليَّ بوقته وملاحظاته ومكتبته ومراجعته لها.

شكري وتقديري إلى جميع أساتذتي في قسم اللغة العربية بكلية التربية بجامعة الموصل، وأخص منهم الصديق العزيز الدكتور إبراهيم محمد محمود الذي أفادني في ملاحظاته القيمة منذ بدأت بإعداد خطة هذه الدراسة وحتى انتهائي منها.

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على سيدنا محمد ﷺ سيد المرسلين.

فارس الرحاوي



تمهيد

مفهوم الشعر
بين حده وتعريفه

تمهيد

تؤسس التعاريف الشعرية نقطة الارتكاز التي ينطلق منها مفهوم الشعر عند أي شاعر أو ناقد أو مُنَظِّر؛ باعتبار أن هذه التعاريف هي خلاصة البعد النظري له فنياً، وقد تتصل بمفهومه الآيديولوجي أيضاً إنْ كان له مفهوم.

ولما كان اتجاه الدراسة ينصب على دراسة **مفهوم الشعر بين شاعرين رائدين سوريين هما أدونيس (علي أحمد سعيد) ونزار قباني** كمبدعين؛ استلهاماً نظرياً بحتاً، نبحث عندهما عن نظرية كل منهما في الشعر؛ لا بدّ والحالة هذه أنْ نقفَ على تعريف الشعر لكليهما، وماهيته، وقواعده الوظيفية والفنية.

إن أقدم تعريف يعرف أدونيس الشعر به «**أنه رؤيا. والرؤيا، بطبيعتها قفزة خارج المفاهيم القائمة. هي إذن تغيير في نظام الأشياء وفي نظام النظر إليها**[١]» وبهذا التعريف يكون أدونيس قد بدأ التعريف بعالمه الشعري الحداثوي - كما سنرى تفصيل ذلك في مكان آخر - من خلال فهمه للشعر على أنه (**رؤيا**)، والتي تعني (**التأمل**)، منطلقاً في تفسير العالم والواقع من عالمه التنبؤي، بعيداً عن الاستدلال المنطقي، وتحليل متناقضات هذا الواقع بتجريد الحالة مما هي

(١) أدونيس/ زمن الشعر/ ٩.

عليه، لتحقق بذلك رؤية العالم، باعتبار أنّ «الشعر هو الكشف عما وراء العيان، أو هو تحول يتبع حركة ما يبقى عصياً على الكشف»[١] والكشف الشعري موقف لا يتحقق إلا من خلال (رقي الذات) في عالم الكون المسكون بالمجهول.

إنّ تحقق ذلك الكشف وتجليه هو تنفيس للحالة الداخلية المكبوتة في العقل الباطني لدى أدونيس، وفي ذات الوقت هو انصهار الواقع بالمستقبل المجهول. وإذا كان الواقع هو الظاهر وأنّ المستقبل هو الباطن فإنَّ أدونيس يقترب من الصوفيين والباطنيين فيقر بجدل الظاهر والباطن، هذا المجهول يبدأ من الواقع «المنتهي» إلى المستقبل «اللامنتهي»[٢].

ولما كان (الشعر) هو ذلك النظام من العلائق الخارجية والداخلية التي تشكل بكليتها المعاني (فوق النصية)، فإنّ هذه العلائق تمكّن الشاعر والمتلقي من الوصول إلى حالة من الكشف، التي يتجاوز فيها الشاعر حدود أي معرفة تتناقض مع مفهوم الشعر. بل تتجاوز القيم الجمالية والزخرفية. إذ إن الشعر «يرفع الحجاب عما هو أكثر من الجمال، فالغوامض الكامنة في... [حركية] الشعر تكشف عن رؤية للحياة أوضح: لتعقيدها، أو غزارتها، أو جمالها، أو حزنها، أو مأساتها، أو كل ذلك معاً. ولعل هذا التناقض الظاهر هو مصدر السحر الكامن في الشعر»[٣].

أما القفزة التي حددها أدونيس بأنها «خارج المفاهيم»، ليست هي التحول في تعريف القدماء للشعر على أنه كلام موزون مقفى وذو معنى، فحسب، وإنما هي العلاقة بين الذات والموضوع حين يتعامل (الذاتي) مع (التحول) الذي يتجاوز في حدوده (الموضوعي) المتعارف عليه، ويكون،

(١) أدونيس/ الثابت والمتحول/ ٢: ١٢٠.

(٢) وفيق خنسة/ دراسات في الشعر السوري الحديث/ ٤١.

(٣) جبر إبراهيم جبرا/ الرحلة الثامنة/ ٣٨.

«الشعر هو أبرز أشكال هذا التعامل»[١]، من حيث الفهم والتفاعل الحي، فيشكل في نفسه قدرة ذات فعالية خاصة تسعى وبصورة مستمرة «لإسقاط الحاجات النفسية السرية على الكائنات الخارجية»[٢]. باعتبار أن (الباطني) الأدونيسي يلبي تلك الحاجات والنوازع (الداخلية) الذاتية، فحين تسقط تلك الحاجات على العوالم الخارجية من المسارات الآنية على ماهو بعدها/ المستقبل، فإن الانعكاس الذاتي يصبح في حالة يبث من خلالها دفقة التحرر (المكبوتة) في نفس الشاعر، وهو ذات التحول الذي يعنيه أدونيس. ويرى وفيق خنسة أن هذا التحول الذي يعنيه إنما «يبدأ من الفكر إلى العالم - من الزمان إلى المكان وليس العكس»[٣].

وعليه فإنّ التعريف القائل بأن «الشعر هو الكلام الموزون المقفى» عبارة تشوه الشعر. باعتبار ما تشكله، فهي العلاقة والشاهد على المحدودية والانغلاق. وهي إلى ذلك معيار يناقض الطبيعة الشعرية العربية ذاتها. «لأن الأصل في هذه الطبيعة من منطلق حركتها الذاتية، هي طبيعة «عفوية، فطرية، انبثاقية. وذلك حكم عقلي ومنطقي»[٤]. وهذا يعني أنّ الشعر مساحة ممتدة إلى حدود ما بعد العقل - (إنْ صح التعبير). ومع أنه معه إلّا أنها خارجة عنه، منه ضمن حدود المخيلة وخارجة عنه من خلال الخيال. منه في حدود الذاكرة المعرفية الأولية، وخارجة عنه من خلال إسقاط هذه المعرفة، باعتبار أنّ الشعر والذاكرة نقيضان. فإذا «تحول الشعر إلى نوع من المطابقة والمصالحة، تحول في الوقت نفسه إلى حجاب»[٥].

---

(١) يوسف اليوسف/ قيمة أدونيس/ مجلة المعرفة السورية/ ع٢٠٣/١٩٧٩/١٣٥.
(٢) م. ن/ ١٣٥.
(٣) دراسات في الشعر السوري الحديث/ ٤١.
(٤) أدونيس/ مقدمة للشعر العربي/ ١٠٨.
(٥) أدونيس/ النص القرآني وآفاق الكتابة/ ١١٢.

إنّ الكشف الماورائي الأدونيسي، كشف لعالم لم يكتشف بعد، وهو يقترب به إلى حدّ ما من محاولات نزار قباني في البحث عن طريقة لبناء عالم فوق جسر عائم هو (الشعر)، ليكون الشعر **«تذكرة السفر التي تسمح لنا بالتجول داخل أنفسنا، واكتشاف أقاليم لم يسبق لنا اكتشافها» على حد قوله**[١].

إنّ حالة السفر هنا داخل (النفس)، إنما هي (رؤيا)، تقود الشاعر إلى الإبحار في عالم المجهول، بعيداً عن الواقع الملموس لاكتشاف العوالم الجديدة الأخرى، والتي لم يسبق اكتشافها، كي تكوّن هذه الاكتشافات رؤى جديدة. إلّا أنّ (الرؤيا) النزارية ليست كونية شاملة، وإنما هي محاولة يقوم بها نزار وبوساطة الشعر لخلق الجمال الذي يتحدى به المجتمع، إنّه الخلق الذي يدافع به عن أصالته الفردية[٢] ليس إلّا. ومع ذلك فهو لا يخضع للقانون أو التعريف العربي القديم من أنّ الشعر كلام موزون مقفى، ولا إلى تعاريف قد قرأها لشعراء آخرين، وانه يهزل من هذه التعاريف، ويرى أنّ كلمة «كلام» في التعريف العربي القديم، تقف في قلبه يابسة كالشوكة، «لأنّ مايدور بين الباعة على رصيف الشارع هو كلام، والضجة التي ترتفع في سوق البورصة هي مجموعة من الكلام الموزون.. أيضاً»[٣] ومع أني أوافقه في عدم تقبل مفهوم الشعر بتعريفه العربي القديم، لكني استغرب حين يوازن بين الشعر كلاماً لشاعر وبين الضجة التي ترتفع في سوق، فسوق البورصة ليست سوق عكاظ أو المربد، وليست محفلاً من محافل الشعر، فضرب الإبل بخفافها ليس ضجيج الباعة في السوق، ومع دقة علم نزار بعلم الإيقاع العربي والغربي (سيتناول البحث هذا الموضوع في «الإيقاع»).

ينفض أدونيس مفهومه الشعري، وفق التغيرات النمطية للشعر نفسه،

---

(١) نزار قباني/ ما هو الشعر/ ٣٤.

(٢) محي الدين صبحي/ الكون الشعري عند نزار قباني/ ١٦٥.

(٣) نزار قباني/ مقدمة ديوان طفولة نهد/ هـ - و.

محاولاً ربط قراءاته القديمة بالجديدة، ليشكل مفهوماً جديداً موازياً لحالة التغيير، ومن هنا فإنّ المفهوم الرؤيوي الأدونيسي، لما يسميه بـ(الشعر الجديد)، يرتكز أساساً على التغيير الذي هو هذه «الطاقة التحويلية الكامنة في النفس والتخيل »[1] وقدرة هذه الطاقة تتمثل في إمكانيتها الكبيرة في تجاوز المفاهيم التقليدية، التي تجعل الشعر **«ما لا يحدّ وما لا ينتهي»**[2] رؤيوياً، قابلاً للتفسير والتأويل المستمرين عبر قراءات لا متناهية، حتى يصبح الشعر غائياً خارج غائية الشاعر وهدفه في هذا «بحث عن مجهول لا يمكن الوصول إليه»[3].

إنّ هذا المفهوم للشعر، يجعله عالماً بلا حدود، يتجاوز المعقول، بتجاوزه اليقين فينفذ من خلال طاقته التحويلية إلى المدى الأوسع، فلا يستقصي الخارج الواقعي، لأن الكلمة تتجاوز حالتها (الأداتية)، شعرياً، كما لا يستقصي الشعر الخارج المثالي، لأن الكلمة كذلك تتخطى حالتها (الاستيهامية)، شعرياً أيضاً. وعندئذ يصبح الشعر «إضاءة ويقظة/ إضاءة ما يمكِّن من الانحراف عن مسار الذاكرة العامة التقليدية، ويقظة تسمي الأشياء تسمية أخرى بلغة أخرى، وهو فيما يفعل ذلك، يقدم صورة العالم مغايرة ويتغير هو نفسه»[4].

إن ما يسميه أدونيس بالشعر الجديد، لا يعني به قصيدة الشعر الحر، فحسب وإنما يعني كل إنماط الشعر، بما فيه قصيدة النثر، وإن وصفه بالشعر الجديد «باعتباره كشفاً ورؤيا، غامض، متردد، لا منطقي ولهذا لا بد له من العلو على الشروط الشكلية، لأنه بحاجة إلى مزيد من الحرية، مزيد من السر والنبوة»[5].

---

(١) دراسات في الشعر السوري الحديث/ ٤١.
(٢) النص القرآني وآفاق الكتابة/ ٦٧.
(٣) م. ن/ ٦٧.
(٤) م.ن/ ٧٨.
(٥) زمن الشعر/ ١٥

إن العلاقة بين (الرؤيا) و(النبوة) علاقة فيضية تندمج فيها كل العوالم في كون موحد كما تندمج الذات الإنسانية فيضا بالآخرين، وفق مفهوم الحرية الإنسانية. وسمة هذا الفيض أنه تلقائي[١]. وفي الجانب المعكوس فإنّ الآخرين (الآخر) يصبح وكأنه خلاص للذات، لأنّ هذا الآخر ليس ماضياً، بل هو المستقبل الذي يحركها في اتجاه المجهول، وفي اتجاه ماهو غريب عنها وعليها"[٢] كما يقول أدونيس. إنه السؤال الذي يقود إلى سؤال، لا بحتمية الجواب، ولكن باحتمال تطابق الآخر، بوصفه سؤالاً مع الذات، التي تبقى في منفى الجواب، وفي ذات الوقت يصبح هذا الآخر عنصر تكوين للذات، باعتباره عنصر كشف معرفي، تحققي، احتمالي. فالآخر وفق هذا التصور، وهذا التكوين، هو البعد المتسائل في الذات[٣].

إنّ العودة إلى الذات قد لا تعني (الذاتي)، وفق مفهوم الأنا، ولكنها «تعني تجاوز ما أسقط على العالم والأشياء، من معان في صورة ماهيات ثابتة، جرّاء عمل إرادة القوة واستهلال إرادة الخلق بإرادة القوة»[٤] وبهذا المفهوم تتضح قوة تصادم الأنا بالآخر، أو قوة إحلال الأنا في الآخر، لتصبح الذات «مسؤولية خلق معان جديدة تقع على أدونيس وحده الآن، ولا قيود تقيده في سيرورة خلقه هذه المعاني سوى قيود عالمه الداخلي الخاص»[٥].

أما معنى (النبوة) التي ينبثق فيها التصور الأدونيسي، فليس معنى (دينياً)،

---

(١) وردزورث/ المقدمة - ضمن كتاب (النظرية الرومانتيكية في الشعر- كولريدج)/ ٤٤٣.

(٢) النص القرآني وآفاق الكتابة/ ١٥.

(٣) م. ن/ ١٥.

(٤) عادل ظاهر/ قراءة فلسفية لـ"الكتاب"/ فصول/ مج١٦/ ع٢/ خريف ١٩٩٧/ ٣٠٥.

(٥) م. ن/ ٣٠٥.

وإنما هو حالة خرق للعالم الداني، وللعالم المادي، إنه خرق للعالم الذاتي، باعتبار أن الشعر يتجاوز كل ما هو مألوف، ولذلك «يخرق العادة في اللغة وفي الحياة على السواء»[١].

وإذا كان معنى (النبوة) يلتصق بمعنى (الوحي والإيحاء)، فإن الشاعر يخترق الممكن، واليقين عن طريق الإيحاءات الشعرية **لتصبح (النبوة) حقيقة الرؤية المثارة للأشياء، النقطة التناقضية للحواس**[٢] **حسب تعبير كوهين**، ومن مفهوم أنّ «كل كلمة شعرية تتحول في النهاية إلى طقس من طقوس العبادة والكشف والتجلي»[٣] كما يقول نزار. وهكذا تضحى (الرؤيا) و(النبوة) كشفاً وتجلياً في العوالم النزارية، ويصبح الشعر بين المغيب والحضور نظاماً علائقياً، يختصر مسافات الزمن في ربط الواقع واكتشاف النتائج.

ولكن هذه العلاقة لا تعني تجريد الإنسان من كينونته النسانية، في الحضور أو الغياب، ومن مخاضه الإنساني، ولا تعني بالمعنى الأدق، فصل الشاعر عن عالمه الدنيوي انفصالاً تاماً، لأن ذلك، يعني تجرده من حالة الواقع، أو تجرد الذات من إحساسها بعالمها، بل العكس، يرى الشاعر أنه ليس إسفافاً أنْ ينظر الشاعر إلى الواقع باعتباره جزءاً منه، وباعتبار أنّ تناقضاته هي وحدته المتشابكة بين الذات والتغيرات الموضوعية للعالم، وأن صيرورته الشخصية، هي الحالة الراهنة للواقع.

ولكن. . .

ماذا يعني الواقع عند أدونيس، إذا كان تعريفه للشعر «أنه يناقض الواقع»..؟

---

(١) النص القرآني/ ١٣٣.

(٢) جان كوهن/ اللغة العليا/ ٢٢٣.

(٣) نزار قباني/ عن الشعر والجنس والثورة/ ٥٦.

يعمد أدونيس إلى تحديد الواقع بأن «له مستويات عديدة: هناك واقع اللحظة التي نعيش فيها، وهناك واقع الأشياء المادية، وواقع الأشياء السياسية، والواقع المرئي وهناك واقع وراء هذا الواقع المرئي، حين أقول أن الشعر لا نقيض الواقع بالإطلاق، لأن هذا يستحيل، لأننا جزء من الواقع، لكنني أعني ضد الواقع المؤسسة،... المكرّر الذي لا يساعد في الكشف عن حقيقة العالم، أو عن أسرار الحياة الإنسانية»[١].

إذن، إنّ الواقع الذي لا يقره أدونيس هو واقع اللحظة الشعرية، هو الواقع المؤسساتي، الذي يصبح فيه الشعر وصفاً تقليدياً للمدح أو الهجاء أو الفخر، الواقع الذي لا يكون فيما يسميه (بالنقطة العليا)، النقطة أو اللحظة أو «المكان الذي يتلاقى فيه الكون الداخلي - الذاتي، والكون الخارجي - الموضوعي»[٢] على حد تعبير السورياليين.

ومع هذا، فإن الواقع الذي يعيش فيه أدونيس، يبقى عالمه المتدني/ بالقرب، «لأن الشعر تحديداً هو الواقع بأسمى تجلياته»[٣]. إذ يمكن للشاعر أنْ يؤسس عليه بناءً علائقياً جديداً، يقوم على ربط ماهيات كلّ من الشعر والواقع وإيجاد علاقة تختلف عن العلاقة التي تنشأ بينهما في ظل تيارات النقد الاجتماعي المختلفة. لأنها في ظل هذه التيارات علاقة انعكاس أو موازاة، وتعني هنا أن الشعر يمتلك خصائص تتمثل أيضاً في الواقع سواء كانت الحالة أو التسمية صورة للواقع، أو ما يمكن تسمية ماهو قائم بينهما (أي الشعر والواقع)، تجانساً وتماثلاً على مستوى البنية، على **رأي لوسيان غولدمان**. أما العلاقة الأدونيسية فهي ليست علاقة تطابقية كما هي لدى ماركس، ولا

---

(١) الحداثة الشعرية العربية تواجه خطر الاختزالية/ مجلة أصوات معاصرة/ ع ٢ و٣/ ١٩٩٢/ ١٦١.

(٢) أدونيس/ الصوفية والسريالية/ ٥٠.

(٣) مجلة أصوات معاصرة/ نفس العدد السابق/ ١٦١.

تجانسية كما هي لدى غولدمان، إنّها علاقة (تجاوز)، حيث يتجاوز الشعر الواقع[١]، تجاوزاً إبداعياً.

أما القول الأدونيسي من أنّ الشعر، «لا بد له من العلو على الشروط الشكلية»، فإنه لا ينحصر بالشكل الشعري المتعارف عليه، وإنما يمتد تشكيلاً مع الحالة التزامنية للواقع، الحالة التي تؤالف بين الأشياء على أشكالها وتنوعاتها، وبين الواقع وما وراء الواقع، فتشكل مساراً في نظرية وحدة الوجود، وهي جوهر (النقطة العليا) التي يتحدث عنها أدونيس، ويصفها «بأنها واقع أعلى، ليس الواقع الذاتي والواقع الموضوعي إلّا تجليا له»[٢].

يمكن تفسير الواقع الداني، بالواقع القريب، أو الشخصاني، أو الذاتي، والواقع الأعلى هو الواقع المستقبلي، واقع التجاوز، الواقع الذي يهدف إليه الشاعر في استكشاف كل احتمالاته التي تتجاوز الآن/ الذات، من منطلق أن «الشاعر لا ينحصر فيما هو كائن، بل يتجاوز إلى ما يكون[٣]، وأن ماهو كائن ليس هو الأسمى بالنسبة له، ولا يشكل له عقدة في الذات أو الموضوع، باعتبار أن (الأنا) هي (الهو)، وأن (المفرد) هو (الجمع)، وأن (البناء) ينطلق من (الهدم)، وأن ما يراه (ثابتاً) هو في حقيقته (المتحرك) الدائم الحركية، وعليه فان «الإنسان» يرفض أن يكون أعجم إزاء الأشياء. يتلقف منها فتاتها ونفايتها وتظل نفسه صامتة متدافعة من الداخل، والمعاناة فيها أرحب بكثير من الوعي»[٤] الآني بهذه الأشياء، لأن مثل هذا الوعي يكون وعياً مؤقتاً.

بيد أن هذا الوعي بالأشياء ليس بالضرورة أن يكون انعكاساً لهذا العالم،

(١) كمال أبو ديب/ ثقل التاريخ وشهوة ابتكار العالم/ الأقلام (العراقية)/ ع١/ك٢/ ١٩٨٦/ ٢٥.

(٢) الصوفية والسريالية/ ٥٠.

(٣) مقابلة مع أودنيس/ ملحق الأنوار/ ع ٢٦٣٥/ ١٨- شباط/١٩٦٨.

(٤) إيليا الحاوي/ البرناسية/ ١٤٥.

كما لا يعني - في ذات الوقت - ركود العالم نفسه وركود عالم الشعر. ومثلما ستنتهي الحالة الواقعية، بدهياً، لامحالة أن تنتهي الحالة النفسية وإمكانياتها في الكشف، وبالتالي يؤدي هذا الانعكاس إلى نهاية الحالة الشعرية.

إنّ فهم الشعر على أنه (رؤيا) يتجاوز حدود الواقع أو الحقيقة، ليصبح الفهم بعد ذلك، معالجة سمتها أنها لا تعتمد على المباشرة والاستدلال العقلي والمنطقي في ترتيب هذا الواقع، وهذا الكون/ ترتيب الزمن والحدث، «فليس شاعراً من يعقلن ويمنطق بل الشاعر من يقفز، بحدسه فيما وراء العقل والمنطق، ويتحد بتيار الحياة ودفعته الخالقة، حيث لا يعود أمامه أي حاجز»[١].

إنّ هذه الحالة لا تصير الشاعر إلى تجريد مطلق باتجاه إبعاد العقل أو الذهن عن تفسير معالم الحياة، بل تجعل من العقل والمنطق حالة (أشبه ماتكون كيمياء متفاعلة)، تتفجر باتجاه الحياة في البحث عن مخلوق متجدد هو (النص/ الشعر) مع بقاء الخالق (المبدع) وهو الشاعر. **ولربما استمدت هذه النظرة جذورها التأسيسية، من عمقين كان وما يزال تأثيرهما كبيراً، ويتمثلان بـ:**

الأول: العمق التصوفي الإسلامي العربي[٢].

والثاني: العمق الفلسفي الغربي، ومن الفلسفة الهيجلية بالذات[٣].

هذان البعدان شكلا مزيجاً، وراسباً موحداً في العقلية والثقافة الأدونيسية، مما جعله منهجاً، ومفهوماً، وحركة. كما أصبح جزءاً من ماهية الشعر وتركيبته الفكرية والفنية في تنظيرات أدونيس نفسها. فالحدس الذي

(١) أودنيس/ فاتحة لنهايات القرن/ ٣٠.

(٢) أدونيس/ ها أنت أيها الوقت/ ٥٣-٦٠.

(٣) يوسف اليوسف/ قيمة أدونيس/ مجلة المعرفة (السورية)/ السنة ١٧/ع ٢٠٣/ ١٩٧٩/١٣٢.

يتجاوز العقل والمنطق، إنما هو القدرة في تجاوز التجربة المحددة، والقياسات الموضوعية لكل حالة اجتماعية/ شعرية. ولا يتحقق ذلك إلّا إذا غدا «الشعر رؤيا بفعل»[١]، وإلّا إذا اتحدت الذات مع الحياة في كشف مستمر.

إنّ هذا الالتحام - لكي يمارس خصوصيته وفعله - يكون بحاجة إلى الحرية، حرية الغائب الآخر حسب تعبيره «فيما ينطوي اللهب الداخلي الباحث، المتسائل، الغاضب. كأن يحاول أن يستحضر غائباً ما - لا الغائب السياسي - الاجتماعي، بل الغائب الآخر: الذات الحرة، التي تمارس حريتها، دون أي عائق... غائصاً في أشياء العالم الداخلي»[٢].

وهنا يمكننا أنْ نتساءل، هل يتناسب الشعر بوصفه رؤيا مقترنة بالفعل، كما يرى أدونيس، أم تتناقض هذه النسبة، باعتبار أن الفعل هو حدث، وأن الحدث يقترن بزمن، وأن الرؤيا تتجاوز حدود الحدث، كما تتجاوز حدود الزمن الآني (المرئي) المحسوس، إضافة إلى أن الحدث له الصفة المكانية، في حين أن الرؤيا الشعرية ومن خلال شموليتها الإنسانية ومدى تجاوزها للحدث، تتجاوز حدود مكانيتها...؟

إنّ الشعر هنا يتأتى بمفهوم لقاء الغائب الذي لا يراه إلّا بين كلماته، «لكن في زمن آخر، ودور الشعر هو أنْ يؤسس هذا الزمن الآخر»[٣] بمعنى أنّ الشاعر يغيّب الحدث الحقيقي ويستحضر حدثاً آخر، يغيّب الزمن الحاضر، ويستحضر الزمن القادم، يسقط المكان المحيطي، ويستحضر المكان الإنساني.

بيد أنّ نزار قباني يلتقي أو يتقرب من تعريف أدونيس على أن الشعر «هو

(١) فاتحة لنهايات القرن/ ٣٠.
(٢) ها أنت أيها الوقت/ ٧٤.
(٣) نزار قباني/ لعبت باتقان وها هي مفاتيحي/ ١٩١.

فعل»[١] ناتج من تصادم المتناقضات، فالشعر لا يتحد مع شيء، الشعر لا يتحد إلّا مع نفسه، وحين يكون فعل الآخر فإنّه «فعل رقي وحضارة»[٢] ناتج في طبيعته، من تناقض الهدم والبناء، المختلف والمتشابه الحركة والسكون، انطلاقاً من رؤية نزار بأنّ الشعر «بطبيعته مع الشمس ضد العتمة، ومع الوردة ضد المسدس... ومع الحب ضد الكراهية.. ومع المشنوق ضد حبل المشنقة»[٣].

حين تتقابل هذه الأضداد، يكون الشعر عند نزار بمعاني التقابل الاجتماعي الإنساني، الذي يجعل من السكون حركة، ومن الموت حياة، ومن الظلام نوراً. فالنظام الاجتماعي الإنساني، لا ينهض على بناء التطور الإنساني، لا يحصل فوق بناء، لأن أي جديد للعطاء الإنساني هو نتاج هدم وتغيير، إذن هو تشكيل لا يقوم على ثوابت مسبقة، لأن الحبل وجد قبل المشنوق، وله سببية في وجوده، ولأنه حالة نفعية وإن كانت في الجوانب المخصصة له سلبية، وما دام الإنسان يعي هذه الحالة النفعية فهي ليس لها غير الوظيفة الأدائية، والشاعر في هذه الحالة يرى «أن الوظيفة الأدائية للشيء يجب أنْ تزول لتحل محلها الوظيفة الشعرية»[٤].

إذن.. إنّ التناسب الحدثي للرؤيا الشعرية لا يقاس بالمعاني القريبة، أو البسيطة؛ لان الرؤية الشعرية في حقيقتها نسبة مركبة من ذات، وخيال، وحدث وزمان ومكان وشكل ومضمون؛ لكي تشكل بمجموعها (شعراً). ومن منطلق مفهوم الشعر. وعليه فإن (الفعل) هو تجربة ليست حاصلة (معرفياً)، وإنما بالتجاوز هي «رؤية خلاقة»[٥] عند أدونيس، ومفهوم الخلق هنا بتعبير آخر

(١) لعبت بإتقان/ ١٩١. (٢) م. ن/ ١٩١.

(٣) م. ن/ ١٩١.

(٤) الصوفية والسريالية/ ٥١.

(٥) فاتحة لنهايات القرن/ ٢٧.

«أن الشعر خرق للعادة»[١]، وليس انعكاساً لما يجري أو جرى. هو نتيجة تفاعلات كيمياوية لمركبات الشعر.

بيد أنّ هذه التفاعلات لا تقوم على معادلات اعتباطية أو (معادلات مسبقة)، أو أنّها معادلات فوضوية، أو معادلات الصدفة، ولكنها تقوم على الحس الذهني والعاطفي من لدن الشاعر إلى متلقيه، ترتكز تأسيساً في تركيبها على مقادير يرى نزار أهم مافيها أن يكون تركيبها مقنعاً[٢].

إنّ أدونيس حين يلتقي مع نزار في رؤية الشعر على أنه «فعل» إنما يلتقيه في رؤية الحدث، وفي كيمياء الفعل الذي تترجمه كيمياء التفاعل بين الكلمات، لكنه يفترق عنه كثيراً في المؤسس، فعند أدونيس يكون المؤسس إشراقاً حدسياً لا معرفياً، ولعل ذلك يرجع إلى قراءة أدونيس وتأثره بالصوفية العربية، والرمزية والسريالية الغربيتين، في حين يكون المؤسِّس عند نزار حسياً.

ولما كان الإنسان في حالة نمو مستمرة، فإن الواقع الحياتي الإنساني متغير وليس جامداً، ومن هنا يكمن نمو الحدث، بيد أنه كما أن للإنسان نهاية، فلا بد أن يكون للحدث نهاية كذلك، فحين يكون الشعر خرقاً للعادة، يعني أنه خرق للحالة أو الواقعة، ولا أظن أن أدونيس يعني بذلك الحالة العامة أو الاعتيادية، وإنما يعني الحالة أو الواقعة التي تجاوزت واقعها وأصبحت حالة (تاريخية) الحالة التي اختزلت الواقع سلباً أو إيجاباً، لذلك يرى أدونيس أنّ الشعر «هو ما يخترق التاريخ يخرج منه وهو متولد عنه - لكنه، مع ذلك يتخطاه»[٣]. ومن هنا كانت الرؤية الأدونيسية للشعر رؤية غير تسجيلية بالمعنى المحاكاتي، وبالمعنى الوقائعي، الزمني في التاريخ، وكتابة التاريخ. فلا يدخل شعر المديح والهجاء والسرد والتعليم

---

(١) فاتحة لنهايات القرن/ ٢٧.

(٢) الشعر والجنس والثورة / ٢٦ (سيأتي تفصيل ذلك في مبحث اللغة).

(٣) ها أنت ايها الوقت/ ٧٥.

والأخلاق والسياسة والثقافة ضمنها[١]. لأن كل هذه الموضوعات، إنما هي إنماط كلامية تقتل الشاعر والشعر في آن، وتقبرهما في قبر واحد، هو قبر النظام لا الشاعر.

وعليه، فإنّ الشعر هنا، تغيير لـ«**نظام الكلمة ونظام الحساسية، ونظام العالم**»، **باتجاه الإبحار «في أقاليم التشوق وأشكاله غير العادية»، من أجل الاتحاد «بين الإنسان والوجود، الإنسان والإنسان، الإنسان والغيب»**[٢] إنّ نظام الكلمات ليس هو نظام البحث الأبجدي لكلمات المعجم العربي، وليس النظام النحوي في تركيب الجملة وإعرابها، وإنما هو نظام هندسة (مرئية - صوتية)، نظام فيزياوي، يخترق حواجز الوجود في هذا الكون. فالكلمة والحساسية والعالم مفردات لعوالم، وفي الوقت الذي يمتلك كل وجود نظامه الخاص، يلتقي الكل في نظام موحد ليحقق كما يقول نزار، «معجزة العلاقات بين الكلمات، ومعجزة اصطدامها ببعضها على الورق»[٣]. وهو بهذا المفهوم يقترب من رؤية **إدغار الن بو** الذي يرى «أن الشعر هو الذي يلم شتات الوجود ويعيد إليه وحدته المتعددة والمتبددة عبر الجزيئات والمظاهر المتباينة»[٤].

إن هذا النوع من النظم في العلاقات، يشكل نظم الأواصر الموجبة والسالبة، ونظام الإصطدام، إن هو إلّا نظام تفجيرات نووية داخل بنية القصيدة، بين الشعر ومتلقيه. إنه نظام استقطاب عقلي وحسي، حيث يرفض الشاعر الحديث تلك المواضيع التقليدية التي كانت سائدة في الشعر العربي، وبدأ يطمح أن يكون شعره بالتأمل، والحدس متطلعاً إلى ما لا يمكن

---

(١) فاتحة لنهايات القرن/ ٢٩.

(٢) م. ن/ ٣١.

(٣) عن الشعر والجنس والثورة/ ٣٣.

(٤) إيليا الحاوي/ الرمزية/ ٣٩-٤٠.

تحديده[١]، بعيداً عن تلك الأفكار، والمفاهيم البدهية، بل بعيداً عن تلك العواطف السإذجة التي ألفناها، وأصبحنا لا نرى فيها استمرارية وجوده - أي الشعر -.

ومن هذا المنطلق، كانت الرؤية الأدونيسية ترى أنّ الشعر، لم يكن بالنسبة له «مجرد تعبير عن العواطف والانفعالات وإنما كانت رؤية شاملة»[٢]. وأكثر من ذلك أنه «ليس الشعر مجرد انفعال أو تعقل، وإنما هو رؤيا شاملة للكون، وبحث دائم عن المنطلق»[٣]، عندما تصبح الذات انفتاحاً على الأفق، واستجابة بلا حدود لكل حركة في الحياة.

أما نظم هذه العلاقات بين الإنسان والوجود: فهي نظم التناقضات التي تغير كليهما، وتربط بينهما في ذات الوقت، وهنا لا تناقض في الفعل أو المهام بفعل التعلق بينهما، إذ يرى نزار أنّ الشعر **«يختصر كل العقل، والفوضى التي تختصر كل النظام»**[٤]، ويشكل الشعر في الوقت ذاته **«اليد المدهشة، التي تعيد تشكيل الزمن وتعيد ترتيب الأشياء»**[٥]، باتجاه إيجاد وتشكيل العلاقة بين الإنسان والإنسان من وجهة نظر أدونيس، والتي يصبح الشعر فيها من وجهة نظر نزار **«أداة تصلنا بالآخرين وتوحدنا معهم»**[٦] على أساس الفهم الإنساني، والنظام العلائقي، الاجتماعي وعلى أساس أن فهم «الشعر خطاب إنساني يتوجه إلى (الآخر).. ولا لشعر يخاطب الفراغ.. أو الملائكة.. أو يخاطب نفسه»[٧].

---

(١) ر. م ألبير بيس/ وظيفة الشعر الحديث/ ترجمة جورج طرابيشي/ مجلة المعرفة السورية/ ع٨/ ١٩٦٢/ ٧٢.
(٢) ها أنت أيها الوقت/ ٥٣.
(٣) الثابت والمتحول/ ٣: ١٥٧.
(٤) نزار قباني/ ما هو الشعر/ ٣٣.
(٥) م. ن/ ٣٤.
(٦) نزار قباني/ الشعر قنديل اخضر/ ٤٢.
(٧) لعبت باتقان وها هي مفاتيحي/ ١٩١.

صحيح أن الشعر هو خطاب إنساني، ولكن على وجه الدقة لم يكن نزار مصيباً، حين قسم هذا الخطاب إلى قسم يختص بالإنسان، وآخر بالفراغ، وآخر يختص بالملائكة. فالشعر في كل الأحوال، هو صادر عن (ذات) متفاعلة ومنفعلة، إنْ صدر عنها متلبسة بالعقل، أو كانت غير متلبسة - أي الوعي أو اللاوعي.. أما المتلقي، فليس هناك متلق اسمه (الفراغ)، لأن المتلقي ذو إحساس، وشعور، وعقل في كل حالات تلقيه. فهو في معظم حالاته يمتلك (ذاته) ويشعر (بذات) الآخرين. أما الفراغ فلا معنى للذات أو ماهية الذات فيه، فتنتفي صفة القيمة والمنفعة للشيء أصلا منه، كما تثبت في الشعر قيمته ومنفعته.

أما الشعر الذي يخاطب فيه الملائكة، ولا يعتبره نزار خطاباً إنسانياً، فإننا نرى عكس ما رآه، فهو قمة الخطاب الإنساني، لا من وجهة نظر دينية، ولكن من وجهة تشابك العلاقات بين الإنسان والملائكة، بوصفها العالم الذي يمكن للشاعر أنْ يتصوره ويتخيله، أو يصل إليه فيضاً وإشراقاً، بل إنه العالم الذي تتحد فيه الذات باللامرئي، خارج وداخل عوامل التناقض الإنسانية البحتة.

ومن هذا المفهوم، اعتقد أدونيس أن للشاعر قدرة في إيجاد إتحاد أو إتصال أعمق بين الإنسان والغيب[١] ذلك الزمن القادم، مستخدماً الشاعر كل أدواته الشعرية، لغة ورمزاً، ليكون بمثابة «الصلة بين الذات والأشياء، بحيث تتولد المشاعر عن طريق الإثارة النفسية، لا عن طريق التسمية والتصريح»[٢]، ولما كان العالم الغيبي، هو التجاوز التخييلي والتصوري للعالم العيني، المرئي، فإن الشعر، «هو الكشف عما وراء العيان، أو هو تحول يتبع حركة ما يبقى عصياً على الكشف»[٣] المرئي، العيني. إذ إن النظام العلائقي،

---

(١) فاتحة لنهايات القرن/ ٣١.

(٢) محمد غنيمي هلال/ الأدب المقارن/ ٣٨٢.

(٣) الثابت والمتحول/ ٢: ١٢٠.

الحياتي للإنسان، كون مفتوح بلا نهاية، مفتوح على عوالم وليس على عالم واحد متفرد بحالة مستقرة. وإنّ أساس هذا النظام قدرة التناقض على تلاشيه، وقدرة النفي على الثبات، ليكون «الكشف عن الحقيقة أو اللامرئي أو اللانهاية يعني تجاوزاً للواقع وتحويلاً لنظامه، من أجل أن تظل الحياة جديدة، في حركة وتغير مستمرين»[١].

أما الرؤية الأدونيسية، بأن الشعر هو تغيير لنظام العالم، فهي انعكاس آخر غير محاكاتي للواقع، يكشف مدى التوتر أو الأزمة بين المجرد والمحسوس في العالم الداني، وإمكانية حدوث الوحدة والائتلاف بين مقتضى الحال والمستقبل، على شرط هدم البنى الفكرية للواقع، باعتبارها بنى مسبقة، وتأسيس بنى جديدة، (وبهيكلة جديدة، يكون باستطاعتها حل المشاكل الإنسانية، أو التعبير عنها. وهذا لن يحصل إلّا إذا تكافأت الحقائق الخارجية مع الانفصال، أو تطابق الانفعال مع الشيء[٢]. لتشكل وضعاً متوازناً، لا يُفقده الانفعال قدرة تحقيق مايصبو إليه الشاعر، أو يجعله دون المستوى المطلوب، أو يجعله أمراً بدهياً بلا هوية خاصة.

إنّ أزمة الشاعر مع العالم هي في صيرورتها أزمة مع الواقع، أزمة بين القبول والرفض، خلقت نوعاً من التوتر المستمر بينهما، وجعلت الشاعر في موقف المُمتحَن (بفتح الحاء)، قد «يخفق حين يعجز عن عبور التوتر على غراره الخاص، حين يلجأ إلى الممالاة. ويستمر في العمل إرضاء لما يظن أنه أصبح سائداً بين الناس»[٣].

إنّ الرؤية الأدونيسية، هي ذات الرؤية، وبنفس المعنى لدى نزار، إذ

---

(١) الثابت والمتحول/ ٣/ ٢٠٥.

(٢) حسام الخطيب/ المعادل الموضوعي في النقد الحديث/ مجلة المعرفة السورية/ ع ٥١/ ١٩٦٦/ ٥٥.

(٣) الرحلة الثامنة/ ٩٨.

يرى الأخير أن الشاعر «بشعره سيغير العالم»[١]، وفي حقيقة الأمر، فإن التغيير ليس مسألة فيزياوية أو كيمياوية أو جغرافية، أبداً، وإنما هي قدرة، وإمكانية تغيير في شبكية الرؤية، وفي تفسير الواقع، وفي إمكانية توقع النتائج في ضوء الاحتمالات، والشك، وليس ضمن الحالة اليقينية؛ لأن الشاعر لا يعمل باليقين أو الثوابت، وإنما في ضوء رؤاه الاحتمالية، الظنية، كي يبقى الشعر يفسر عصره. إنّ «الشعر انقلاب بالكلمات يحاول تغيير وجه العالم. . انقلاب يقوم على عاشق. . ليحول الأرض كلها إلى بستان للعشق»[٢].

فوجه العالم من خلال الرؤية النزارية، في واقعه، (يباباً)، و(غرابة)، و(اختلافاً)، و(مشاكل) بين البشر، وجه العالم/ الإنسان، ذلك الذي يعيش في أزمة ولا يحلها إلّا وجه (العاشق) ولغته، (العاشق) الذي يحول الأرض اليباب إلى بستان للعشق.

يقول جان كوهين «نحن نعيش المعاصرة ومن أجل هذا فمن الصعب علينا أن نراها كما هي»[٣] لأن الشاعر/ الإنسان هو ابن للواقع، وفي ذات الوقت هو صانعه، ومن الصعب انفصال أحدهما عن الآخر (حقيقة). إنه نظام العلائق في وحدة (الذات)، وطريقة التعبير عنه (شعرياً)، ليس أمراً هيناً، بل «يقتضي تحويل نظام التعبير، لكي تستطيع اللغة أن تعبر عن اللامرئي واللانهاية والتغيير المستمر، وكما أن النهاية التي تتمثل في السطح والقشرة تحجب اللانهاية، ولا تبلغ اللانهاية إلّا بتمزيق السطح والقشرة، فإن أشكال التعبير الموروثة، لغة وبناء، إنما هي بمثابة القشرة والسطح ولا بد من تمزيقها، لكي نصل إلى لغة وبناء جديدين يتجاوزان القيام بمهمة التواصل الاجتماعي

(١) نزار قباني/ والكلمات تعرف الغضب/ ١: ٥٤.

(٢) لعبت باتقان وها هي مفاتيحي/ ١٩١.

(٣) اللغة العليا/ ١١.

العادي إلى القيام بمهمة الكشف عن اللانهاية أو اللامرئي واحتضانهما والتعبير عنهما»[١]. إنها محاولة للهدم والبناء في آن واحد، هدم وإزاحة أستار قديمة تحجب ماكائن وراءها، للوصول إلى حقيقة الأشياء وجوهرها، وإقامة نظام علاقات جديدة يمكن من خلاله الإبحار في عالم اللانهاية. فالتعبير الذي يقصده أدونيس، ليس أي تعبير كان، وليس هو لغة كلام عادي، وليس إشارة مؤقتة، فكل ذلك لا يكوّن شعراً، ولا يحل أزمة، ولا يزيح ستاراً أو يكشف عن جوهر أو ضوء.

فالشعر عند أدونيس «ليس كلاماً، بل هو عمل (صنع) سيميائي، أي تحويل، غايته المشاركة في سر الخلق الأول»[٢]، الذي تنصهر فيه الذات في الفيض الوجداني، وفي رحاب الفيض الإلهي، وتصبح عند ذلك (الذات) هي الآخر مرة أخرى، إنْ كان الله فإنه هو، وان كان هو فإنّ الله فيه، كما يُفترَض ذلك في الفكر الصوفي. وكما تذهب إليه وتؤكده السوريالية نفسها، شأنها شأن الصوفية التي ترى «أنّ الأدب بالنسبة إليها إنما يكمن معناه العميق في تجاوز الأدبية إلى الدخول في أسرار الكون. إنّ جوهر الأدب هو في بعده السيميائي - التحويلي الذي يهدف إلى تحويل الإنسان إلى كائن نوراني. دور الأدب ليس في أن يخلق نصوصا جميلة بذاتها ولذاتها، بل في أنْ يخلق بها وفيها فاعلية سحرية سيميائية، وأن يحقق التحول، فيؤسس الصلة المضيئة بين الأعماق المجهولة في الإنسان، من جهة وفي الكون من جهة ثانية»[٣].

إنّ نفي (صفة) الكلام عن الشعر، هو بالمعنى المجازي (تجاوز) لكل كلام، إلى المستوى الذي يرتقي فيه الكلام إلى مستوى التعبير عن الأشياء، لا بمسمياتها الحقيقية المعروفة، ولكن باتساع وجودها وحركتها وباتساع شموليتها

(١) الثابت والمتحول/ ٣: ٢٠٥.

(٢) الصوفية والسريالية/ ١٣٢.

(٣) م. ن/ ١٣٢.

وفاعليتها. وأكثر من ذلك، حين يرتقي الكلام إلى مستوى المفهوم الذي يكون فيه «الشعر لغة خلال لغة» على حد تعبير فاليري[١].

فلما كان الشعر (لغة)، فإن ما يعنيه أدونيس (بالكلام)، حين يصبح هذا الكلام لغة، تتشابك كل بنياتها مع بعضها إلى حد التصادم والتفجير وصولاً لى لغة متعددة الاحتمالات في المعاني وليس في التلفظ.

أمر بدهي، أن يكون لكل لغة مرجعية معجمية، بيد أنها في كثير من الأحيان تتجاوز هذه اللغة معجميتها وفق سياق الجمل، وعند ذلك، تشكل عناصر إضافية هي في حقيقتها علامية/ إشارية، بدءً بالمتكونات الصوتية للمفردة اللغوية نفسها، التي تكون لها القدرة على تحريك نفسها بنفسها. فإذا كانت هذه المفردة ضمن السياق الجملي للشعر «فإن الشعر يصنع نفسه بنفسه، وينسج ثوبه بيديه وراء ستائر النفس، حتى إذا تمت له أسباب الوجود، واكتسى رداء النغم، إرتجف أحرفاً تلهث على الورق..»[٢].

وفي هذه الحالة، لا بد أن يكون الكلام لدى أدونيس صناعة، ولكل صناعة فنها، ولكل فن أسراره و«فن صناعة الكلام، أنه مناورة ذهنية بالكلمات»[٣].

إنّ (الصناعة السيميائية) لدى أدونيس، هي ذات المناورة الذهنية، القادرة على التشكيل الشعري، وتحويل الكلام من حالة وصفية إلى حالة إشارية باعتبار أنّ وظيفة الشعر لدى أدونيس «هي الإشارة إلى الأشياء دون تحديدها.... وتقديم صورة احتمالية ممكنة كثيرة الدلالات عن الموضوع، حيث لا يمكن أن تكون الحقيقة الموضوعية ميداناً للشعر»[٤].

---

(١) منيف موسى/ في الشعر والنقد/ ١٤.

(٢) طفولة نهد/ ي.

(٣) مقدمة للشعر العربي/ ٧١.

(٤) دراسات في الشعر السوري الحديث/ ٤٤.

إنّ هذا يعني تجريد الأشياء، وفصلها عن عالمها، وإعادة خلقها من جديد إضافة إلى تحويلها من واقعها المتعارف عليه إلى رموز عن طريق السياق، لكي تكتسب خاصية جديدة غير متعارف عليها سابقاً، إذ إنها بتشكيلها الجديد «لا تجيء مما تراكم، بل مما لم يتراكم بعد، لا تصدر، بتعبير آخر، عن منظومة من الأفكار والرموز والصيغ الموجودة سابقاً بل تصدر عن مبدع يبدو، لفرادة إبداعه، كأنه يؤسسها للمرة الأولى»[1]، وعند ذلك يكسبها الشاعر الدهشة والمباغتة، لا فيما يعرف، بل فيما لا يعرف، لا في المتداول والمألوف، بل في غير المتداول وغير المألوف، حتى ليبدو على العموم غامضاً، ولكنه ليس عسيراً، فكل قراءة تكشف لمحاً، وتكشف ضوءاً آخر، «إنّه غموض شفاف، لا يتجلى للعقل أو لمنطق التحليل العلمي، وإنما يتجلى بنوع آخر من الكشف، أي من استلام القارئ له فيما يشبه الرؤيا»[2].

وإذا كانت الصنعة في حقيقتها تشكل إرادة الصانع، فإن أدونيس يراها لعباً بالأشكال[3]، لكن هذه الأشكال نفسها بطريقة أو أخرى لدى أدونيس حين تتحول إلى رموز للأشياء، ولكي يعبر الرمز عن حالته الجديدة (السيميائية) فإنه «لا يصبح جزءاً أي لا يكتسب جوهره إلّا من خلال لعبة المعنى التي تتلاقى والوعي [من خلال] سياق نصي محدد»[4] يكسب الرمز قدرة (التحويلي/ التغير)، بينه وبين الأشياء، بينه وبين الواقع، بينه وبين العالم، ويكون النص عند ذلك «ليس قضية أسلوب وحسب، هو قضية جوهر أيضاً... قضية جهد لخلق الحياة»[5].

---

(١) الثابت والمتحول/ ٣: ٢٨٢.

(٢) م.ن/ ٣ / ١٦٧.

(٣) مقدمة للشعر العربي/ ٧١.

(٤) فريحة وإدغار موران/ الذكاء الصنعي ثنائية الآلة والدماغ/ مجلة كتابات معاصرة/ ع٢٩/ ١٩٩٦/ ٦٧.

(٥) صلاح لبكي/ التيارات الأدبية الحديثة في لبنان (لبنان الشاعر)/ ٣١.

ولذلك، كان لزاماً على الشاعر أن يبحث عن قدرة الابتكار والخلق في عوالم الشعر إذ إنّ التجديد لا يعول عليه، إذا كان مبنياً على أسس معرفية مسبقة، لأن الشعر عند ذلك سوف لا يتجاوز محاكاته للأشياء والواقع الذي يرفضه أدونيس رفضاً قاطعاً.

إنّ النص السيميائي المبتكر، هو النص المتجاوز كما ذكرنا، النص الذي «يقيم علاقات جديدة بين الكلمات والأشياء»[1] على نحو الدهشة والمباغتة. وإذا كان مفهوم الشعر يعني من وجهة النظر الأرسطية «محاكاة» فإنّ «فن الشعر هو مجموع القوانين التي تهيمن على التأليف الشعري»[2]. وإن حدّ الشعر - تعريفه - الموازي لمجموع القوانين هو غير الشعر، وغير مفهوم الشعر؛ لأن الشعر في حد ذاته وسياقه لا يتوقف عند حد الأنظمة أو القوانين المتفق عليها في تعريف الشعر، من كلام ذي معنى ووزن وقافية، بل الشعر يتجاوز هذه الحدود إلى ما يشكل محنة الشاعر كما يرى ابن طباطبا العلوي[3]. في طريقة التعبير وماهيته، كما يشكل محنة السؤال، ومحنة الجواب، محنة السؤال في تتابع الأسئلة، وتشكيلها من أجوبتها، ومحنة الجواب، حين يبقى سؤال الشعر بلا جواب. وحين تتشكل «وحدة بنيوية «بين» ماذا «نقول»، و«كيف» نقول، بين معنى القول ومبناه»[4].

إذن، المحنة التي قصدها ابن طباطبا، يعيد تفسيرها أدونيس من خلال ماهية القول وكيفيته من خلال معناه وصياغته، ومن خلال الكيفية في رسم العلاقة بين العناصر المكونة للشعر وبين الشاعر والمتلقي، وبين الشعر والمتلقي. فالشعر إذا كان تصويراً - أي تعبيراً - للوجدان، فإنه كذلك تعبير

---

(١) أدونيس/ النظام والكلام/ ٧٠.
(٢) أرسطوطاليس/ فن الشعر/ من مقدمة عبد الرحمن بدوي/ ١٦.
(٣) ابن طباطبا العلوي/ عيار الشعر/ ٨-٩.
(٤) الثابت والمتحول/ ٣: ٢٠٥.

لعالم (الباطن) بكليته على رأي الشاعر الألماني نوفاليس[١]. وعملية اتصال الوجدان، بعالم (الباطن)، وهو الذاتي للشاعر بالواقع، وبالآخرين مهمة صعبة وشاقة. لأنها مرتبطة بتجاوز (عصرنة) الواقع، وإدراك الشاعر لأهمية تجاوز الزمنية، إلى جانب إدراكه لماهية الشعر ومهماته الوظيفية وغاياته، وإدراكه لنظم العلاقات الوظيفية بينه وبين الواقع، ولنظم العلاقات الحياتية والإنسانية.

وإذا كان مفهوم الشعر، لا يقف عند حد تركيب الشعر ذاته، لفظاً ومعنى وصياغة وشكلاً ووزناً؛ فإنه يتجاوز هذه الحقيقة الحدثية (النظمية) له إلى نظم العلاقات الذاتية/ الموضوعية، والمادية/ الحسية، إنه يتجاوز العفوية إلى مافوق العلائق السببية، مع نفي السببية.

ومتى ما وصل الشعر إلى هذا المستوى من النظام العلائقي؛ أصبح مستوى العلاقة بين الشعر والحياة قانوناً من قوانين الارتباط الحياتية لا انفصام بينهما. بل قد يصبح سلوكاً حياتياً باعتبار أنّ «الشعراء، وحدهم وليس الوعاظ الذين يضعون أسس الأخلاق، الشيء الذي نادى به (شيلي) Shelley مراراً»[٢]، وباعتبار أنّ الأخلاق ليست وظيفة وإنما هي غاية يقصدها الشعر في أحيان كثيرة، وإنّ ما لا يستطيعه علم الأخلاق ونظرياته يمكن للشعر أن يؤثر في السلوك الإنساني، لما له من تأثير كبير في حياتهم، وما ينطوي عليه من قيم أخلاقية تتسم بجماليتها[٣].

لكن هذه الرؤية التي تنحدر من النظرة الأفلاطونية، والتي كانت تصل إلى حد مراقبة الشعراء، وحملهم على إبراز صورة الخلق الخير في انتاجهم،

(١) عبد الغفار مكاوي/ ثورة الشعر الحديث/ ٤٠٧.

(٢) أ.أ. ريتشاردز/ مبادئ النقد الأدبي/ ١٠٧.

(٣) جابر عصفور/ مفهوم الشعر/ ٢٦٢.

ومنعهم من إبراز الوضاعة والانحلال الخلقي والتسفل[١]، التي تأثر بها الشعراء والنقاد العرب القدامى.

لقد رأى أدونيس «أن الشعر حتى في أوج كماله يعيش في أزمة. الشعر تحديداً أزمة. فهو دائماً جدل، صراع بين الشاعر ونفسه، بينه وبين اللغة، بينه وبين الأشياء، لكن الشعر بحسب الرؤية الدينية وظيفة. وهو يتقدم أو ينحط بحسب فعاليته الوظيفية»[٢]. وهنا، يمكن التوقف عند مايسميه أدونيس (الأزمة)، والصراع الذي بين الشاعر ونفسه، إذ تمتد هذه الأزمة إلى حد الوعي بوظيفة الذات وغاياتها، وبكل الاتجاهات والأطر الاجتماعية، ومنها الإطار الأخلاقي، فتصبح الأخلاق في حالات كثيرة غاية يقصدها الشاعر، ولكن ذلك ينحصر كما يرى أدونيس «بحسب الرؤية الدينية» التي يسخر فيها الشعر إلى جوانب عديدة لها اتصالها العميق بالدين، باعتباره، يؤدي وظائف وغايات مثالية، منها ما يتعلق بالألوهية ومنها ما يتعلق بالوظائف الاجتماعية التي تكون الأخلاق جانباً منها. ويعني هذا أن أدونيس يرى أن هذا النوع من الشعر يتوقف مدى نجاحه على مدى فعاليته الوظيفية، وليس على الجمالية الشعرية أو شعرية النص الشعري.

غير أن نزار قباني لا يتفق مع هذه الآراء في تحويل الوظيفة الشعرية إلى وظيفة أخلاقية، أو سلوكية، فهو يرى أن «الشعر يحيط بالوجود كله، وينطلق في كل الاتجاهات، فترسم ريشته المليح والقبيح، وتتناول المترف والمبتذل، والرفيع والوضيع، ويخطئ الذين يظنون أنه خط صاعد دائماً، لأن الدعوة إلى الفضيلة ليست مهمة الفن بل مهمة الأديان وعلم الاخلاق»[٣].

ومن هذا الاتجاه فهو لا يرى في نظرية المثل الأفلاطونية إمكانية

(١) أفلاطون/ جمهورية أفلاطون/ ٥٥-٥٦.

(٢) النص القرآني وآفاق الكتابة/ ١١٣-١١٤.

(٣) طفولة نهد (المقدمة)/ ي-ك.

صحيحة في جعل الغاية الأخلاقية من غايات الشعر. ويقصر ذلك على الأديان وعلم الأخلاق.

ومما تجدر ملاحظته أنّ نزار قباني الذي كتب مقدمة ديوان «طفولة نهد» عام ١٩٤٧، رافضاً الوظيفة الأخلاقية في الشعر، ومحملاً إياها الأديان وعلم الأخلاق، يغير رأيه بين نهاية السبعينات ومطلع الثمانينات في قضية الشعر والأخلاق، بل يجعل - وبإلحاح - الأخلاق شرطاً أساسياً لا في عملية كتابة الشعر، ولكن في مجمل عملية الإبداع. ويرى أنه **«لا يمكن أبداً أن يكون الإبداع منفصلاً عن الشرط الخُلقي، فالعمل الإبداعي، في أساس تكوينه، عمل نبيل مرتفع.. لا يمكن في رأيي أن يكون الكاتب جميلاً على ورقة الكتابة.. وقبيحاً خارجها.. لا يمكنه أن يكون قديساً في قصائده.. وشيطاناً في سلوكيته ومناقبيته. هذا نوع من التعهر يناقض شرف الكتابة. فالكتابة بأبسط مفاهيمها، هي اتفاقية شرف يعقدها الكاتب مع المثل الاعلى»**[(١)].

وهنا ليس من مهمة البحث، أن يسأل، لماذا غيّرَ الشاعر رأيه، ولكن يمكن القول، أنّ ما بين الرأي الأول والرأي الأخير أكثر من ثلاثة عقود، ولا بد أن يُنظر إلى مسألة النضوج العقلي، والهدوء العاطفي، وقضية الشهرة في الوسط الشعبي والجماهيري.

عند موازنة الرؤيتين، الأدونيسية والنزارية، فإن الرؤية الأولى تكاد تقترب إلى الصواب، لاعتبارات القيمة الوظيفية، ومما يؤكد ذلك، قيمة القصائد والأناشيد الدينية والوطنية وكذلك الاجتماعية، ومدى فعاليتها الوظيفية في المجتمع، من الناحيتين العقائدية والسلوكية.

أما النظرة النزارية الأولى فهي أشبه ما تكون بأحادية الجانب الفني أو الشكلي للنص الشعري، في حين إن ما يعم المعالجات الشعرية لدى نزار هو

(١) ما هو الشعر/ ١٩٧-١٩٨.

الوظيفة الاجتماعية إلى جانب القضايا الفنية للشعر. أما نظرته الأخيرة فهي أقرب إلى الصواب وتتوازن مع الوظيفة الشعرية في الجانب الاجتماعي.

إنّ ما تقدم، لا يعني أنّ على الشاعر أنْ يهتم بالوظيفة الاجتماعية، فحسب، تاركاً الجوانب الأخرى، فمسببات الشعر متعددة وكثيرة، والشاعر المتمكن، موهبة، وصنعة، متمكن من هندسة القصيدة الجيدة، ومتمكن من خلقها. فالمشكل الأخلاقي والمشكل السياسي سيان، كلاهما يبعثان الحالة إلى ولادة، ونشوء، وخلق القصيدة المتفاعلة إنسانياً بالمجتمع. متجاوزة حدود زمانها ومكانها بل متجاوز حدود الواقع الآني للسبب.

ومن هنا، فان مفهوم الشعر، هو ما تجاوز حدود الفن الشعري، ما تجاوز سببية الأفعال والأشياء، وسببية الواقع والعلائق السببية. ليصبح السؤال، كيف يتأتى عالم الشعر، هل الشعر موهبة الشاعر التي تبتكره وتخلقه، هل هو صنعة الشاعر، هل هو إلهامه..؟

إنّه هذا وذلك، إنه يجمع بين الموهبة والصنعة، ولربما كما أضاف القدماء والمحدثون، الإلهام، والتأمل، والتناغم.

وإذا كانت الموهبة والصنعة والإلهام، هي الآليات فوق الأدائية، لا تصنع الشعر بل تبتكره وتخلقه، فما هي عناصره، ومقوماته...؟

لقد اشترط الشعراء والأدباء والنقاد، على أن عناصر الشعر هي الشعور/ العاطفة، والفكر/ العقل، الصورة/ الخيال، الوزن/ الإيقاع، وإن لكل مقوم من هذه المقومات الشعرية له مساره، مندمجاً في الشاعر والشعر، ومغيراً الحالة النظمية إلى الحالة الشعرية، وإنّ توفر هذه المقومات يشكل ماصطلح على تسميته بالشعر.

غير أن الرؤية الأدونيسية تؤسس على أنّه «ليس هناك وجود قائم بذاته نسميه الشعر، ونستمد منه المقاييس الشعرية الثابتة المطلقة، ليس هناك،

بالتالي، خصائص وقواعد تحدد الشعر، ماهية وشكلاً، تحديداً ثابتاً مطلقاً. الموجود الحقيقي هو الشاعر، هو القصيدة»[١].

إن الرؤية الأدونيسية تنطلق من الخصائص الشعرية للقصيدة وليست للشعر عامة، ولا أظن أنّ ذلك ينطبق على القصيدة العربية قديمها أو حديثها وربما لا ينطبق على القصيدة الغربية، بل وحتى القصيدة الأدونيسية نفسها تمام الانطباق. لسبب، أنّه مهما حاول الشاعر أنْ يبني شيئاً جديداً بعيداً عن معرفته السابقة، فلا بد وأن تكون لديه أرضية مشتركة في مساحة أكبر اسمها الشعر قبل مساحة القصيدة.

وعليه فلا بد **أنْ نفرق بين مفهومين، مفهوم الشعر، ومفهوم القصيدة.إذ إنّ مفهوم الشعر له - ما يمكن أن نقول - وجود قائم اسمه (الشعر)، وتستمد القصيدة بنيتها من العناصر المكونة له، من صورة وخيال ووزن أو لا وزن وقافية أو لا قافية، وألفاظ ومعاني وأشكال وغير ذلك من العناصر الأخرى.** لكن هذه العناصر لا يمكن عدها مقاييس ثابتة ومطلقة، إذ لا تشكل في الشعر قوانين وآليات وقواعد تستمد منها شعرية الشعر، وهذا صحيح إذا كان ذلك قصد أدونيس.

إلى جانب ذلك... تأخذ الموهبة الشعرية قدرتها من حيث استجابة الذات للحالة، وردها بالشكل المعاكس شعراً، فأدونيس يرى أنّ «الموهبة طاقة»[٢] من حيث قدرتها التفجيرية والتحويلية، فهي تشكل حرارة الذات وحركية الموقف، ولعلها تشكل (الفطرة) أو (الطبع) التي فطر أو طبع عليها الشاعر، لكن هذه الطاقة يصفها أدونيس بأنها «بلا شكل إنْ لم تدعمها ثقافة النظر، والاختيار، والمؤالفة، والتركيب»[٣].

---

(١) مقدمة للشعر العربي/ ١٠٧.

(٢) م.ن/ ٤٥.

(٣) م. ن/ ٤٥.

وفي هذا العمق، يتفق أدونيس مع القاضي الجرجاني الذي رأى أنّ «الشعر علم من علوم العرب يشترك فيه الطبع والرؤية والذكاء، ثم تكون الدربة مادة له، وقوة لكل واحد من أسبابه، فمن اجتمعت له هذه الخصال فهو المحسن المبرز. وبقدر نصيبه منها تكون مرتبته من الإحسان»[١].

ويقسم أدونيس الثقافة إلى أنواع هي: «ثقافة العمل، فنياً، بالإذن والعين والذاكرة والقلب والجلد: ثقافة السفر في الماضي والحاضر والمستقبل، وفهم التاريخ واختراقه؛ ثقافة الغزو الروحي للعالم غزواً يظل سلسلة لا نهاية لها من البدايات»[٢].

إنّ إمكانية الموهبة لدى الشاعر، وقدرتها الشعرية، لا تصدق أهليتها إلّا بمدى استجابتها ورد فعلها للحالة الحافزة، إذ «إنّ قيمة الشاعر عند أدونيس بالنظر إلى التجاوز - قيمة مزدوجة - بمعنى أن الموهبة الشعرية لا تكفي وحدها لإيجاد الشعر الحق»[٣]. كما أنّ استجابتها الحقيقية لا يمكن أن تأتي من العدم أو الفراغ، وإنما يشترط أدونيس في ذلك، الثقافة العميقة، والإحساس بالشيء، والنفاذ إلى الماضي باعتباره تراثاً، وباعتباره ابتكاراً وإدراك قيمة الحاضر باتجاه وعي المستقبل. إنّ هذه الأهلية هي استجابة ذهنية وحسية في آن واحد، للوصول إلى ذات الشيء وجوهره وتحقيق الصدق فيه.

إنّ إستجابة الموهبة، ومدى قدرتها يعود - إضافة إلى ما ذكر - إلى مدى صدق التجربة التي تعيشها الذات الشاعرة، وفعاليتها، إنّها «الحدس الذي يدفع بنا إلى تجاوز حالة التجربة نحو شروط التجربة. لكن هذه الشروط ليست عامة

---

(١) القاضي الجرجاني/ الوساطة بين المتنبي وخصومه/ ١٢.
(٢) مقدمة للشعر العربي/ ٤٥.
(٣) صلاح عبد الحافظ/ مصطلح الإبداع في نقد أدونيس/ بحث قدم إلى مؤتمر النقد الأدبي الخامس في الأردن / ١٩٩٤/٨.

ولا مجردة، ليست أوسع من المشروط، إنها شروط التجربة الفعلية»[1]. تلك التي يراها نزار، إنّها معاناة، وإنّ «الكاتب الذي لا يعاني، لا يستطيع أنْ ينقل معاناته للآخرين»[2] فالتجربة، هي الحدس الذي يتجاوز الكاتب حدود ما يسمع وما يرى، ويتجاوز به حدود واقع التجربة، وأسبابها، ونتائجها.

إنّها التجربة/ الفعل، التجربة/ الحدس، التي يعبّر من خلالها الشاعر عن صدق إحساساته، وردود أفعاله الاحتمالية، وتأثراته بالكون. وهي عند نزار تجربة فعل، ومعايشة، ومعاناة، لا تجربة سماع، فهو يرى «أنّ ثمة كتاباً يستعيضون عن التجربة الحياتية، بالتجربة الثقافية، فيتحدثون عن الأسفار دون أنْ يسافروا، ويصورون العشق دون أنْ يعشقوا... إنّ استعارة المواقف الحضارية بهذا الشكل المجالي والاعتباطي يحرم أعمالنا الأدبية والفنية من الشرط الأساسي لكل عمل إبداعي، ألا وهو الصدق»[3].

إنّ الرؤية النزارية، رؤية مثالية، قد لا تقترب من واقعيتها، فصدق التجربة، وردود الفعل الصادقة قد تكون نتيجة تجربة ثقافية، فالكثير يقرأ عن تجارب الآخرين، والكثير يسمع أخبار الآخرين، والكثير لم يدخلوا معركة جهادية واحدة، لكنهم كتبوا عن كل ذلك، ولربما كانوا مبدعين، فالذي يكتب دفاعاً عن أرض مغتصبة، أو عن إنسان مظلوم، ليس شرطاً أنْ تكون أرضه، وليس شرطاً أن يحمل السلاح دفاعاً عنها، لتكون تجربته صادقة، فالتجربة الشعورية قد تسأوي أو تفوق التجربة الفعلية. ليس شرطاً أن يُظلَم الشاعر، ليكتب عن الظلم، فمبادئ الحرية مشاعة لدى الجميع، والكل يفكر بها ويتحسسها.

إنّ صدق الرؤية لا يعني ما يرى، أو ما يسمع، فيعني عند ذلك،

---

(١) جيل دولوز/ البرغسونية/ ٢٣.
(٢) قصتي مع الشعر/ ١٩٥-١٩٦.
(٣) م. ن/ ١٩٨-١٩٩.

محاكاة، إنما الصدق، هو صدق الشعور الذاتي بما يمر به الشاعر أو بما يسمعه، شرط أن يكون هذا الشعور إنسانياً. إن كان فردياً أو جماعياً.

يرى أدونيس، أن الانفعال الفردي لا يؤدي غرضه ضمن التجربة الحية للإنسانية، لأنه يمثل الوقائع الجزئية الصغيرة، فيشكل ضعفاً وعجزاً في الحركة الشعرية. كما أنه لا يقوم على كلية التجربة الإنسانية[١] التي يجب أن ينتمي إليها الشاعر، ويتفاعل معها الجميع، ذلك التفاعل الذي عبر عنه هوراس بقوله: «إنْ أردت استدرار دموعي وجب أن تحس بنفسك عضة الألم أولاً، وعندئذ فلسوف تحزنني مصائبك..»[٢].

إنّ نظرة الشاعر أدونيس، نظرة أحادية الجانب، فكثير من التجارب الفردية، والتعبير الفردي، إنما هو تعبير جماعي، ولربما كانت الحالة الفردية تمثل الجماعة، فهي فردية في خصوصيتها، جماعية في شموليتها.

وحقيقية القول، فإنّ الصدق الشعوري في التجربة الإنسانية، لم يعق كلاً من نزار وأدونيس عن اهتماماتهما بالمقومات الأساسية الأخرى للشعر، وخاصة في الجانب التشكيلي في عملية الإبداع الشعري: كما كانت الحال بالنسبة للشعراء العرب القدامى[٣]، فقد ركز كلاهما على أهمية هذا الجانب - سيأتي تفصيل ذلك في مكانه - غير أنّ الصدق الشعوري لكل منهما يختلف من نقطة اختلاف تصور كل منهما.

لقد رأى بعض النقاد أنه من الصعب تحديد هذا الجانب لدى الشعراء، باعتبار أنّ ذلك لا يرتبط بالوجدان فحسب، وإنما بالمخيلة، ولما كان الشعر تخيلاً؛ فإنه يصعب تحديد صدق الشعور أو كذبه[٤]. ولكن - على أقل تقدير -

---

(١) من الشعر/ ١٢.
(٢) هوراس/ فن الشعر/ ١١٦.
(٣) مفهوم الشعر/ ١٠٨.
(٤) تزفيتان طودوروف/ الشعرية/ ٣٥.

على الشاعر «أن يسعى ليمثل في نفسه، قدر المستطاع، مواقف أشخاصه وحركتهم، فأقدر الشعراء هم أولئك الذين يشاركون أشخاصهم مشاعرهم...»[(١)].

ومن هنا، فإن الصدق الشعوري في التجربة الحسية لدى أدونيس، لا تكون فيه القصيدة «بسطاً أو عرضاً لردود فعل من النفس إزاء العالم، ليست [القصيدة] مرآة للانفعال - غضباً كان أو سروراً، فرحاً أو حزناً، وإنما هي حركة ومعنى تتوحد فيهما الأشياء والنفس، والواقع والرؤيا»[(٢)] ويصبح الشاعر فيها جزء من الحالة، ويصبح كلاً معناه الحياة.

إنّ هذا التفاعل هو تفاعل الذات مع الآخر، والتوحد هو توحد الذات مع الآخر، إنه نظام علاقات لا انفصام، حتى ليبدو «أنه لا ذات بلا آخر فلا ذات بلا تأثر وتأثير»[(٣)].

ومن هذه النقطة، يبدأ فعل الشاعر الأنا بالآخر، الذات بالمتلقي، بعد أن كان المتلقي سبباً في حركة الشاعر، سبباً في الكتابة. وإذا اعتبرنا الذات في الشعر، والآخر هو المتلقي، فإنّ توحد الذات بالآخر توحد الشعر بالمتلقي، كما توحد الشاعر بالآخر. وهنا تكمن رؤية نزار بأن «الشعر فن لا يكتمل إلّا بالآخرين»[(٤)].

إنّ ترجمة الصدق الشعوري، بالحركة، على رأي أدونيس، عنصر داخل في شكل الشعر ومضمونه، يزيل الإبهام عن صحة أو كذب الشعر، وذلك لابتعاد الشعر المعاصر النموذج عن الوصف والتقريرية والمباشرة، وأكثر من ذلك «إنّ الصفة البارزة المتعلقة بالصدق والجدية في مضمون ومادة الشعر

(١) أرسطو/ فن الشعر/ ٤٨.
(٢) زمن الشعر/ ٢٧.
(٣) سياسة الشعر/ ٧١.
(٤) نزار قباني/ العصافير لا تطلب تأشيرة دخول/ ٧٨.

الجيد لا يمكن فصلها عن سمو اللغة والحركة اللتين تميزان أسلوبه [أي الشعري] ونوعه»[١].

لقد نظر الشعراء والنقاد القدامى وعلى مر العصور إلى الشعر على أنه محاكاة، مع اختلاف طبيعة هذه المحاكاة، باعتبار أنّ الشاعر يحاكي الأشياء أو الطبيعة، شأنه في ذلك شأن الرسام إذ «ينبغي عليه أن يتخذ دائماً إحدى طرق المحاكاة الثلاث: فهو يصور الأشياء، إما كما هي في الواقع، أو كما يصفها الناس وتبدو عليه، أو كما يجب أن تكون»[٢] ولما كان الشعر فناً من فنون القول على حد تعبير أرسطو[٣]، فإنه «يصورها بالقول، ويشمل: الكلمة الغريبة، والمجاز، وكثيراً من التبديلات اللغوية»[٤].

وهنا، لا بد من الإشارة إلى أن الأدباء والشعراء والفلاسفة المسلمين قد انتبهوا، إلى نمطية المحاكاة والتركيز على الجوانب الفكرية فيها. فقد أكد الفلاسفة المسلمون بالذات على علاقة عنصر التخيل بمصطلح المحاكاة، فاستطاعوا أن يكيفوا مصطلح المحاكاة وفقاً لتصورهم، منطلقين من مهمة الشعر وغايته، فأدركوا أهمية الفاعلية السيكلوجية للتخييل على مستوى المتلقي، كما أدركوا أن المحاكاة بسبب طبيعتها التخيلية، لا تعمل على نقل العالم نقلاً حرفياً[٥]، بل إن ماقام به الفلاسفة المسلمون كان سبقاً، إذ «حولوا مدار المحاكاة من حيث أنها تدل على علاقة العمل الشعري بالواقع إلى أن تكون هي «وسائل المحاكاة » وجعلوا محور هذه الوسائل: التصوير، ومن هنا اكتسبت المحاكاة عندهم بعداً دلالياً جديداً ينأى بها عن معنى

(١) ماثيو أرنولد/ مقالات في النقد/ ٣٢.

(٢) أرسطو/ فن الشعر/ ٧١-٧٢.

(٣) أفلاطون/ محاورة جورجياس/ ٥٤.

(٤) أرسطو/ فن الشعر/ ٧٢.

(٥) مفهوم الشعر/ ٢٤٧.

التقليد، ذلك أن المحاكاة - عندهم - اقترنت بالتشبيه من ناحية وبالتخيل من ناحية أخرى»[١].

ولما كان الشاعر محاكياً، وتكمن أداته في اللغة، فإنّ هذه اللغة محاكية قولاً للفعل الإنساني، محاكية للفعل الأسمى، وللعلاقة الأسمى بين الإنسان وذاته، والإنسان وبني جنسه. وإذا كان «أرسطو قد قبل مبدأ (المحاكاة) في طبيعة الفن، لكنه لم يقبل أن تكون هذه المحاكاة نقلاً (مرآويا) لظاهر الطبيعة وللمباشرة في الحياة. ونبه إلى أن الفن لا ينقل فقط ما هو كائن، بل لينقل في الغالب ما يمكن أن يكون وما ينبغي أن يكون»[٢]. إنه في هذه الحالة استقصاء للكائن الموجود/ الآني، وللذي لا بد أن يكون ضمن المتوقع الإنساني، حيث يكون فعله، وتكون حركته، وانسجاماً مع حالاته العقلية والنفسية والسلوكية، بتعبير آخر «إنّ استقصاءه هو تحركه الدائم، المتسائل حول العالم وحول نفسه، في المسافة التي تظل تفصل بين الكلمات والأشياء»[٣]، هذه المسافة التي تظل فضاءاً للمتسائل، عندما يصبح الشعر فيها «ليس انتظار ما هو منتظر، وإنما هو انتظار ما لا ينتظر.. إنه موعد مع المجيء الذي لا يجيء، والآتي الذي لا يأتي»[٤].

إن هذه المسافة هي واحة المتلقي المتسائل، وذاته، وطاقته، بحيث يفهم المتلقي «أنّ الشعر لن يكون وسيطاً بين القارئ، وأي شيء آخر، بحيث يقدم له جواباً ما سيكون بالأحرى طاقة تعيد القارئ إلى ذاته، وإلى الدخول فيها، أعمق فأعمق، وإلى أن يطرح هو بنفسه الأسئلة على نفسه وعلى العالم، وأن يجد هو بنفسه أجوبته الخاصة»[٥].

---

(١) ألفت الروبي/ نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين/ ٧٧.

(٢) عبدالمنعم تليمة / مقدمة في نظرية الادب / ١٧٧

(٣) النص القرآني وآفاق الكتابة / ٧٨

(٤) قصتي مع الشعر / ٧٨

(٥) النص القرآني وآفاق الكتابة / ١٢٢

وفي هذه الحالة، يصبح النص الشعري نصاً من الاحتمالات والإمكانيات، ذات القدرة التعبيرية المتميزة، التي تبقى فيها هذه المسافة فضاءً «نص ينبني على فجوة: مسافة توتر بين بنيته [أي بنية النص] السطحية وبنيته العميقة؛ وهذه الفجوة هي عالم الإمكانيات والاحتمالات والظلال والإيحاء والنغم الباطني: عالم التوتر القائم بين اللغة الاستعارية والكنائية، ولغة التقرير المباشر. . .»[١].

إن المسافة التي تفصل بين الكلمات والأشياء هي ذات المسافة التي يتمغنط فيها الشاعر، ليحول الفاصل إلى علاقة، ولكن ليس من قبيل محاكاة الأشياء وكأنها الواقع الحياتي بذاته، فالشعر الذي ياتي انعكاساً لما يجري[٢]، مرفوض من وجهة نظر أدونيس، لأنه محاك لهذا الواقع، ومعبراً عنه تعبيراً تسجيلياً مباشراً.

إنّ الشعر كما يراه أدونيس «لا يقاس بالواقع لأنه لا يصدر عنه ولا يحاكيه. الشعر يقاس بالشعر - أعني أن مقياس النص الشعري هو في شعريته ذاتها - لا في الواقع ولا في الحقيقة العملية[٣]» إنّ هذا البعد الرؤيوي لدى أدونيس يحول مفهوم المحاكاة الأرسطية من مجرد تقليد لما هو كائن أو ما سيكون، إلى عملية خلق ونشوء جديدين، خلق (ذات) متفتحة، بمقدورها أن تستوعب الحركات الزمنية الثلاث، وحينها يكون الشعر قادراً على نفي الواقع، نفي الأشياء، نفي الثوابت لاعتبارات حركيتها وليس لاعتبارات ثبوتيتها.

وهنا، يشكل الاندفاع قطباً مغناطيسياً في هذه الحركية، يحرك الشاعر من خلاله الواقع كيفما شاء، وبأي إتجاه شاء، إذ إن قطبي الحركة تمغنط

---

(١) كمال أو ديب / في الشعرية / ٥٨

(٢) فاتحة لنهايات القرن / ٢٩

(٣) كلام البدايات / ١٠٤

لغوي، وحقيقة الحركة الأدونيسية تقوم على رأي أنه «ليس الواقع هو الذي يحول اللغة إلى شعر، بل الشعر هو الذي يحول الواقع إلى لغة»[١].

وهذا يعني أن مفهوم المحاكاة الأدونيسية - إذا صح التعبير - وبهذا الإتجاه، هي محاكاة نشوئية جديدة لا تتحدد أطرها ومفهومها من خلال الشاعر الذي خلقها لوحده، وإنما من خلال المتلقي الذي يستقبلها، بل من خلال تلك المسافة الحاصلة بين الكلمات والتي استقطبت المتلقي بتعدد قراءاته، بتعدد مفاهيمه، بتعدد معاني الشعر، لأن «الشعر مجرد قول أي نوع من الإستفهام الخاص، والقوة التي تدفع الشاعر للتشكيل اللغوي. أي التي تدفعه ليعطي لسديم تجاربه نظاما ما، إنما هي اندفاع أو تاجج داخلي طبيعي كالرغبة في محاكاة الطبيعة، أو الواقع»[٢].

إنّ التفاعل الحقيقي بين الشاعر / النفس، والأشياء والواقع، لايمكن أنْ يحقق الهدف الذاتي مالم يبلغ مستواه باتجاه (العقدة) التي تلتحم فيها الذات بعوالمها الداخلية، وتبلغ فيها مسافة التوتر حدٌ الالتحام. وعندما تكتمل الصور الخارجية (الناقصة) للطبيعة، مع دواخل النفس الإنسانية. وفي هذا يقول شلنج : «إنّ الفنان لايحاكي المظاهر الخارجية في الطبيعة ولكنه حين يستبطن نفسه تتجلى له المثل التي في الطبيعة تعبيراً غير تام. إذ الطبيعة قصيدة مغلقة في نسخة غريبة خفية. إنها صورة ناقصة للعالم الذي يراه الإنسان في دخيلة نفسه»[٣].

إذن الواقع الأدونيسي هو غير ما تراه العين، إنه العالم الذي تشكله البواعث الداخلية للنفس، إنه الإحساس اللامرئي للعين، واللا واعي

(١) كلام البدايات/١٤٩.
(٢) م.ن.
(٣) احسان عباس / فن الشعر / ٣٠.

للذات : إنه سلطة النفي ونقطة الإلتقاء، حيث لا يمكن الولادة من العدم، والنشوء في المستحيل.

ومع ذلك، فإن حقيقة العملية الشعرية، لايمكن فهمها على أنها نفي الواقع نفياً واقعياً، حقيقياً، أو نفياً تاماً، باعتبار أنه لا يمكن للذات أن تتجرد من أحاسيسها الخارجية، ولكن في اللحظة التي يخلق الشاعر فيها قصيدته، فإن النفي المقصود هو نفي العين للرؤية، ونفي الذات عن عالمها الواقعي الخارجي (المرئي)، فيكون عند ذلك تجاوز العيني إلى العقلي، وتجاوز الذات / الجسد إلى النفس، وفي هذا يقول **كولردج** «إن الشاعر يجب ان لا يحاكي المظاهر الخارجية، وإنما عليه أن يعزل نفسه عن الطبيعة، وبقوة النفس اللا واعية يولد ما تعبر عنه الطبيعة الخارجية. . . »[١].

إنّ هذه العزلة التي دعا إليها كولردج جسدها نزار قباني في مقدمته، رداً على مَن ادعى أنّ الشعر هو تصوير للطبيعة، ورأى أن حقيقة الأمر «إنّ الفن هو صنع الطبيعة مرة ثانية، على صورة أكمل، ونسق أروع»[٢]، ويرجع سبب ذلك إلى أنّ «الطبيعة وحدها فقيرة، عاجزة مقيدة بأبدية القوانين المفروضة عليها. هذه الزهرة تنبت في شهر كذا. . وهذا النبع يتفجر إذا انعقدت السحب مطراً. . . »[٣]، ومن هذا المنظور يلتقي نزار مع أدونيس في رفضهما للمحاكاة، كما يلتقي معه في قدرة الشعر على الصنع / الخلق من منطلق القدرة على الإبداع، فهو يرى «أن أخطر ما يقع فيه الشاعر هو السقوط في صمغ الطمأنينة ومهادنته للأشياء التي تحيط به»[٤].

---

(١) إحساس عباس/ فن الشعر/ ٣١.
(٢) طفولة نهد (المقدمة) / ز
(٣) م. ن / ز
(٤) قصتي مع الشعر / ٨

إنّ الكوامن الداخلية للذات الإنسانية، هي الحالة الأكثر تحسساً وتجسساً من غيرها بالعالم الخارجي، فهي التي تعيش لذة الفرح ولذة الألم، ولذة الهاجس التخييلي التي يؤمن من خلالها نزار «بجمال القبح، ولذة الألم، وطهارة الإثم، فهي كلها أشياء صحيحة في نظر الفنان»[١]، والتي يتكون الشعر من خلال تناقضاتها. وهو يقترب في هذا المفهوم من أرسطو، وويليك الذي يرى «ما الشعر في الواقع إلا فعل من أفعال تطهير النفس التي يقوم بها الشاعر»[٢]، ولعل ارتباط مفهوم التطهير هذا يعود إلى «اللذة» التي ترتبط بالنفس الداخلية للإنسان. وفي كثير من الأحيان يكون الشعر قادراً « على التعبير ليس فقط عن الباطن الذاتي بل عن خصائص الحياة الخارجية على نحو أكمل وأشمل من الموسيقى والتصوير. إنه في آن واحد: تركيبي، بمعنى انه قادر على ان يجمع في حزمة واحدة عناصر الباطن الذاتي، وتحليلي بمعنى أنه قادر على تقرير خصائص العالم الخارجي عرضاً بأن يضعها بعضها إلى جانب بعض»[٣].

إنّ هاتين الحقيقتين التركيبية والتحليلية وسعت مفهوم الشعر باتجاه الخاصية الشعرية التي تجاوزت حدود الشعر لدى الأدباء والنقاد العرب القدامى والمحدثين، وجعلت من شعرية النص أمراً غير قابل للتعريف به، يمكن وصفها (بالسر الشعري)، الذي يعجز الشاعر والناقد عن إدراكه أو وصفه أو تعريفه، ولكنه يحمل حقيقته الخالدة التي تجعلنا «من وقت لآخر أكثر وعياً بالإحساسات العميقة غير الظاهرة والتي تشكل القاعدة السفلية لوجودنا والتي نادراً ما ننفذ إليها ذلك أن أرواحنا تحأول باستمرار تفادي أنفسنا ذلك التفادي الذي هو أيضاً تفادٍ للعالم المرئي والمعقول»[٤].

---

(١) طفولة نهد (المقدمة) / ك.

(٢) رينيه ويليك / مفاهيم نقدية / ٥٦.

(٣) عبدالرحمن بدوي / في الشعر الأوربي المعاصر / ١٤١.

(٤) ت. س اليوت / فائدة الشعر وفائدة النقد / ١٤٨.

إنّ إحتواء الشعر على خواصه الكبرى قد لا يترجمها أي كلام الا الشعر نفسه، يظهره وكأنه بلا خالق -أي شاعر- بل يظهره وكانه الكلام الذي وحده يمارس حق الكلام، ومن هذه الخاصية، يتحول هذا الكلام إلى جوهر، ويكون الكلام المودع لدى الشاعر يمكن تسميته بالكلام الجوهري[١].

هذه الرؤية الأدونيسية في إمكانية الشعر وقدرته في تحويل الواقع إلى لغة شعرية، وتكمن في الفواصل التي تستمكن بين كلمات هذه اللغة، ماهي إلا لغة داخل لغة، إنها لغة الشعر الحقيقية، التي يكون النص الشعري من خلالها نصاً شعرياً.

إنّ هذه الفواصل التي تستمكن ماهي إلا مسافات التوتر العالي/ الانفعالي بين الشعر والمتلقي، فإصرار أدونيس على أن الشعر لا يحاكي، له وجه للاحتمال يمكن التوصل إليه، إذ إن أدونيس قد استبدل مفهوم المحاكاة، بمفهوم آخر هو (التناغم)، فهو يرى «أن الشعر لايحاكي، وإنما يخلق تناغماً بين الذات والعالم»[٢]، والتي يسميها **طودوروف** «التناغم المحاكي»[٣].

وحقيقية التناغم الذي يعنيه أدونيس، هو قدرة الشعر على تعددية أشكال المحاكاة ومعانيها، باعتبار أن الشعر هو (الحلقة التي تربطه بالمتلقي)، ولذلك، فإن كلمة تناغم، توحي بالتعددية، حيث يكون في كثرة العناصر تشديد على الروعة الناجحة، حيث لا يشيح الصوت على الأذن بأحادية هزيلة، ويغتني الصوت ويزداد غزارة بتعدد المتناغم»[٤].

وبهذا يكون التناغم المحاكي، بديلاً أساسياً عن المحاكاة في خلق

---

(١) محمد بنيس / ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب / ١٦٣.
(٢) كلام البدايات / ١٠٤.
(٣) طودوروف / الشعرية / ٤٦.
(٤) جبرا ابراهيم جبرا / الفن والحلم والفعل / ١٠٣.

الإثارة واللذة، لدى المتلقي. كما أنّ هذه الأشكال من «المحاكاة لا يمكن أن تتناقض مع القوة المتخيلة للمتلقي، لأن القوة المتخيلة - عند المتلقي - نظير القوة التي أبدعت المحاكاة نفسها عند المبدع، والنظير يتعاطف - عادة مع نظيره. فضلاً عن أن القوة المتخيلة عند المتلقي هي القوة الفاعلة في الجوانب الذاتية للإنسان»[١].

ولعل مرجعية هذا التناغم المحاكي لدى أدونيس، تعود إلى رؤيته من «أن هناك تشابهاً بين الإنسان والطبيعة، ومن هذا التشابه يستمد الشاعر مجازاته واستعاراته وكناياته وصوره، فشعره اكتشاف للأشياء والنظائر بين الإنسان وصفاته، والعالم وصفاته»[٢].

بعد كل ما تقدم، يبقى السؤال مطروحاً، هل للشعر تعريف، وهل للشعر نظرية..؟

إن حقيقة مامر علينا من نصوص، وما استعرضناه في هذا البحث، يثبت أن الكتابة الشعرية طريق إلى تعريف الشعر، وبمعان ليس لها حدود، وليس التعريف بالشعر هو الدال على طريق كتابة الشعر، فالشعر ليس لغة أو مضموناً أو عروضاً أو إيقاعاً، كل لوحده. الشعر ما اجتمعت فيه كل قوانين الحياة، وبكل محتواها، «إنه الوصف الصادق للظاهرة الكونية»[٣] كما رآه باشلار، بكل مقوماتها الإبداعية. لذلك امتلك الشعر سر ديمومته واستمراريته في الحياة، بل «سر الإبداع الذي تتعذر الإحاطة به، إحاطة كاملة»[٤].

إنّ التعاريف التي وضعها القدماء والمحدثون والمعاصرون، ومنهم أدونيس ونزار، إنْ هي إلا تعاريف غير جامعة، وغير مانعة، اصطلاحياً

(١) فائدة الشعر وفائدة النقد / ٣٨.
(٢) كلام البدايات / ١٤٨.
(٣) اللغة العليا / ١٧٥.
(٤) م. ن / ٧٥.

ولكنها لايمكن تجاوزها ؛ لأنها ثمرة اجتهادات الحركة الشعرية ولربما كان بعضها ينطلق من فلسفات وعلوم عقلية وكلامية وأخرى بلاغية. إنّها حركة الارتباط ووصفه بين الشعر والشاعر والمتلقي. فعلى مايعتقد لوتمان[١]، إنها بالرغم من الكثافة والثراء اللغوي، لا يمكن تعريف الشعر أو الأدب عن طريق خصائصهما المتأصلة، والتي تنطلق غالبيتها من قضايا النص الداخلية. فعلاقة النص الشعري مع أنظمته الداخلية ترتبط بالنص مباشرة ومع أنظمته الخارجية ترتبط بالمتلقي. وإن معامل الارتباط بينهما، يكون أوسع للمعاني. مما سيجعل حالة النص / الشاعر تتناسب مع توقعات المتلقي.

أما **اليوت**، فهو الآخر، قد أقرَّ بعدم استطاعته في وضع تعريف للشعر بقوله : «لم أحاول فيما كتبت أن أضع أي تعريف للشعر. لأنه ليس لدي أي تعريف لا يعرفه القارىء من قبل أو ليس لدي تعريف لا يزيف حقيقة الشعر وذلك من خلال تركه أكثر مما يشتمل عليه. فالشعر فيما أجرؤ على قوله يبدأ بضربات همجية على طبل في غابة ويستمر في الإبقاء على هذا العنصر المهم من الدق والإيقاع وبشيء من الغلو يستطيع الإنسان أن يقول أن الشاعر أقدم من بقية أفراد الجنس البشري»[٢].

ويرى **العقاد**، «أنّ من أراد أن يحصر قدم الشعر في تعريف محدود لكمن يريد أنْ يحصر الحياة نفسها في تعريف محدود، فالشاعر لاينبغي أن يتقيد بمطلب واحد يطوي فيه جميع المطالب وهو : التعبير الجميل عن الشعور الصادق»[٣].

فوصف الشعر (بالتعبير) وصفاً عاماً بلا خصوصية شعرية، إذ يمكن أن ينطبق عموم الوصف بالتعبير على الشعر والنثر، ولذلك فهو وصف وليس

(١) تيري ايغلتن / مقدمة في النظرية الادبية / ١١٢.

(٢) فائدة الشعر / ١٤٧.

(٣) ديوان العقاد / ٥ : ٣٨٨.

تعريفاً، يقترب إلى حد ما من وصف **وردزورث**، **وشلي**، **وامرسن**، الذين وصفوا الشعر وصفاً رومانطيقياً، فقد وصفه وردزورث «أنه الحقيقة التي تصل إلى القلب رائقة بوساطة العاطفة»[١]، ووصفه رسكن Roskin بأنه – أي الشعر – «هو المحاولة النبيلة للعواطف النبيلة.»[٢]، وعرفه **امرسن** Emersen بأنه – أي الشعر – «هو المحاولة الخالدة للتعبير عن روح الأشياء»[٣]. إن كل ما ذكر من تعاريف لا تعدو عن كونها وصفاً للتعبير الجميل عن الشعور الصادق.

في حين رأى **الياس أبو شبكة** أن الشعر عنده «كائن حي تحتشد فيه الطبيعة والحياة، فلا يقاس ولا يوزن، والنظريات مذاهب وأغراض لا تعيش إلا على هامش الأدب»[٤].

أما المحصلة الأدونيسية، فإنها تذهب إلى أنه «ليس علماً ينميه ويطوره، شيئاً فشيئاً، بحاثون وعلماء. ليس مجموعة من القوانين والقواعد والأشكال والأنظمة»[٥]، ويعني هذا، نفي إمكانية وضع تعريف علمي دقيق للشعر، من منطلقات ثابتة، كما هو الشأن في العلوم الأخرى – أياً كان نوع هذه العلوم. كما ينبغي ملاحظة، أنّ نفي صفة (العلم) عن الشعر من المنظور الأدونيسي، متأت من رؤية أدونيس بعدم وجود شيء قائم بذاته يسميه الشعر – كما مر بنا – ومن رؤيته بأن الشعر رؤيا وكشف وخرق للعادة، ليس إلا. وان إمكانية وضع نظرية عن الكتابة لا يستلزم الأمر أن تسبق الكتابة ذاتها، كي تكون موجهاً لها، بل العكس، «يجب أنْ تنبجس النظرية من النص الكتابي»[٦].

---

(١) منيف موسى / في الشعر والنقد / ١٤.
(٢) م. ن. / ١٤.
(٣) م. ن. / ١٤.
(٤) الياس ابو شبكة / ديوان افاعي الفردوس / المقدمة / ٥.
(٥) مقدمة للشعر العربي / ١٠٨.
(٦) الثابت والمتحول / ٣: ١٥٦.

بيد أنّ نزار قباني، يرفض من البدء : أن تكون للشعر نظرية، ويرى «أن كلّ شاعر يحمل نظريته معه، والشعراء الذين حاولوا أن (ينظروا) في الشعر، خسروا شعرهم، ولم يربحوا النظرية»[١]. وفي مكان آخر، يصرح نزار، بأن التنظير في الشعر لا يعنيه، وأنّ مايعنيه هو الشعر ذاته[٢].

ومع أنّ الرؤية النزارية، هي رؤية اجتهادية، شخصية، إلا أنّ الذي لا يمكن قبوله - كما لم يُقبل رأي أدونيس القائل بنفي وجود مايسمى بالشعر - كذلك لم يُقبل رأي نزار بعدم وجود نظرية للشعر، فالشعر له نظرية تمتد إلى قرون قبل الميلاد، ونظرة الفلاسفة والشعراء فيها لا يمكن رفضها، أو نسفها.

وخلاصة لما تقدم، ورغم كل التناقضات، يمكن القول إنْ قَبِل نزار أم لم يَقبلْ، فهناك نظرية للشعر حتى ولو كانت نظرية عامة، أما الشعرية فهي نظرية تختص بأدبية الشعر، وهي رؤى شعراء، ونقاد، وفلاسفة، وكل رؤى تنطلق من فلسفة رائيها.

وصح الأمر، لو قلنا أنّ الشعر لم يكن علماً تجريبياً، لكنه في ذات الوقت علم عرفته الإنسانية شأن بعض العلوم الإنسانية التي لها أسسها وقواعدها، حتى وإن كانت هذه الأسس اجتهادات فهي اجتهادات مختلف عليها في جانب، ومتفق عليها في جوانب أخرى، فليس هناك شعر بلا شكل، وبلا لغة، وبلا مضمون، دعك من الوزن والقافية، ومسائل التجديد، والابتكار والخلق، فكل هذه العناصر وبمجملها تشكل ما اتفق على تسميته (بالشعر) أو (القصيدة) وكل هذه العناصر لها قوانينها الخاصة بها، والمندمجة مع بعضها، فلا يمكن نسفها أو تجاهلها.

نعم . . . كل شاعر يحمل نظريته معه، أي رؤيته الشعرية، ولكنه لا يعدو عن مجمل العناصر المكونة للقصيدة، أيا كان نوعها.

---

(١) ماهو الشعر / ٢٤.

(٢) م.ن / ٤٥.

فضلاً على ذلك، فنزار الذي يرفض أنء تكون للشعر نظريته، يرفض أنْ يكون للشعر تعريف، وإن كل التعاريف التي عرف بها، الشعر، ماهي إلا تعاريف وصفية، خارجية، (مدرسية)، تدور حول الشعر، ولا تمت بشيء إلى جوهره. ففي سؤال (ماهو الشعر).. ؟ يقول بالنص: «مازلنا ندور حول الغلاف الخارجي لكوكب الشعر.. وإذا استعملنا الاصطلاح الشامي في تقسيم الحمامات الدمشقية إلى (براني) و (جوّاني).. فنحن لا نزال في القسم البراني للشعر.. أما مفاتيح القسم الجواني.. فليست معي.. وهي بالتأكيد، مثل مفاتيح غرناطة، ليست مع أحد»[١].

ومع ذلك، يقدم نزار في ذات الوقت اثني عشر تعريفاً[٢]، غير التعاريف الموزعة في صفحات كتبه، وهو يقر بأنّ كل هذه التعاريف «غير جامعة، وغير مانعة، وليس لها صفة القانون العلمي، وثباته، وشموليته»[٣]، وإنه إذا كان مقتنعاً بها حال كتابها، فقد يغير رأيه بها في وقت آخر.

إذن... الحقيقة التي يمكن التوصل إليها، أنّ الشعر لا يعرّف، وإنما له حدود، ومفهوم حدوده، في لغته وشكله ومضمونه وإيقاعه، ومفهومه في التعبير الأسمى عن كل حالة، وكل شيء، خارج حدود المحاكاة التقليدية التي كان عليها الشعر، حتى ليمتد المفهوم إلى الرؤى الشعرية التي تشكل النظرية الشعرية.

---

(١) ماهو الشعر / ٣٢.
(٢) م. ن. / ٣٣-٣٥.
(٣) م. ن. / ٣٥.



الفصل الأول

المكونات الذهنية

- الخيال
- الصورة الشعرية
- الذاكرة

الخيال

لايمكن تفي علاقة الخيال، أو ملكته عن الكتابة الشعرية، وبصفتها الشعرية، فالخيال ركن أساسي من الأركان التي يشكل من اجتماعها مفهوم الشعر.

وقضية الخيال ليست حديثة في الأدب أو الفلسفة فقد تناولها القدماء من الأدباء والفلاسفة وأفاضوا فيها، فقد ربط الفلاسفة بين الخيال والإدراك، فذهب أرسطو إلى أنّ الخيال حركة يسببها الاحساس، وأنه لا يمكن أنْ يوجد الخيال دون وجود الإحساس مع أنهما مختلفان[1]. ولعل سبب هذا الإختلاف يعود مرجعه إلى وجود الحس. وقد ذهب ابن رشد إلى أن «الحس يوجد مع وجود الحي»[2] فإذا انعدم وجود الحي انعدم وجود الحس، وبالتالي ينعدم وجود الخيال.

ويترتب على ذلك، أنه إذا انعدم وجود الخيال والإحساس انعدم وجود التصور، مع أنّ الخيال والتصور ليسا بمتطابقين[3].

---

(١) عاطف جودة نصر / الخيال / ٩.

(٢) ابن رشد / المقولات / ١١٥.

(٣) الخيال / ٩.

وبغية أنْ تستجيب ماهيات التعاريف والمفاهيم لدى أدونيس، ذات الأثر الصوفي، للتعريف الفلسفي الأرسطي، يمكن تفسير الحركة التي يسببها الإحساس، لدى أرسطو بـ(الحركة / الحرية)، وعليه يكون الشعر لدى أدونيس تحرراً كاملاً، وكشفاً خارقاً، يعمل على رفض الوضع الراهن ليحيا في عالم التخييل والمخيلة[١]، بدافع، وهو أنّ الشعر- وبغض النظر عما إذا كان محاكاة أو تخيلاً أو تخييلاً - هو عمل ونشاط إبداعي تخيلي يصدر عن المخيلة ويوجه إليها في الوقت نفسه[٢]. حيث أن المخيلة هي إحدى القوى الباطنية الخمس التي تتمكن من استعادة صور الأشياء التي أدركت في الماضي، وباستطاعتها تركيب بعض ما في الخيال (من الجزئيات) مع بعض، إن كانت على حقيقتها، أو تفصل بعضها عن بعض[٣].

ولعل (التحرر) الكامل الذي صرح به أدونيس ينطلق من إدراكه لعمل المخيلة، في أنها (تعيد صور الأشياء النى أدركت)، وفي ذات الوقت (يمكن أن تبتكر صوراً متخيلة) من خلال تحررها من العالم الحسي الذي يصل بالشاعر إلى الكشف الذي لا تدركه الحواس، بل يدركه العقل / القلب مع وجود التناقض بين العقلي والقلبي، ولكن ما يدركه القلب يدركه العقل (الباطني) في التفكير الصوفي، باعتبار أنّ التصوف هو «الاعتقاد في إمكان الإتحاد المباشر بين العقل الإنساني والمبدأ الأساسي للوجود أياً كان ذلك المبدأ»[٤].

وبهذا الشكل، يمكن أن تكون الصور المتخيلة معقلنة، ومن هنا كانت

---

(١) فاتحة لنهايات القرن / ٣١.

(٢) نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين / ٢٠.

(٣) ابن سينا / النفس / ١٤٧. وينظر كذلك: محمد عثمان نجاتي / الادراك الحسي عند ابن سينا / ١٩٣.

(٤) مجدي وهبة / معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب / ٦٠.

إلتفاتة ابن رشد[١] فيما يخص الصور المتخيلة المغايرة لحقيقتها الأصلية، أو فيما يمكن استعادة ما تريد المخيلة من استعادته والتركيز عليه.

إنّ رفض الوضع الراهن لدى أدونيس يتحقق برفض الصور التي تدركها الحواس الظاهرية الخمس المعروفة بالسمع والبصر واللمس والذوق والشم، لأنّ هذه الصور الحسية تتناقض من حيث ما بعد الحقيقة في وجودها مع أصل الفكرة لدى أدونيس والتي تقوم على الكشف، فهي صور حقيقية أو شبه حقيقية لكنها لاتحقق في كل غاياتها الإبداع. فالشعر لدى أدونيس يحيا « في الغيب والبحث عنه، في العجب المدهش، في الإشراق»[٢].

لقد استعان أدونيس في ماهية تعاريفه الشعرية، ومصطلحاته، بالروى الصوفية، وبالإيحاء الذي ينمّ عن اتحاد الباطن بالغيب، وكأن «الحالة التي تشعر فيها الروح بقطع علاقتها بالبدن، وإتصالها بكائن كامل ولا نهائي...... وقد يكون ذلك الكائن داخل النفس أو خارجها»[٣] وهذه الحالة يسميها الصوفيون (بالإشراق).

ولما كان الشعر في حقيقته هو إنتاج، وإبداع فني، فإنّ البحث عنه في العجب المدهش بحث له عن حالة (خَلْقِية)، غير معزولة عن الإدراك، ولذلك، فمهما كانت حالة الإشراق - لدى أدونيس - في كينونتها إتحاداً بالغيب، فإنّ الإدراك يجعلها في حالة تلاحم، قد تقتضي من الشاعر / الفنان عدم قسمة الروحي والحسي عن إنتاج أي نشاط ومنه الشعر، لأنه في كل أحواله من إبداع التخيل. ففيه يتجلى الروح، العقلانية، الروحية التي يمكن أنْ تجعل مضمونه واعياً بوساطة عناصر حسية[٤].

---

(١) ابن رشد / كتاب النفس / ٥٤.

(٢) فاتحة لنهايات القرن / ٣١.

(٣) معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب / ٦٠.

(٤) هيجل / مدخل الى علم الجمال/ ٨٠.

إذن (العجب المدهش) لدى أدونيس هو حالة البحث عن خلق جديد، وابتكار ما لم يبتكر بعد، ويرى نزار، أنّ من له القدرة هو الخلّاق/ الشاعر، والذي له القدرة في أنْ يمتلك حرية (إلهٍ)، ويتصرف (كإلهٍ) على الورق، يجمع كل مكوناته الخَلقية، ليعود ثانية ويركبها بالشكل الذي يتخيله، وهو في هذا يحدث اصطداماً بين حروفه، لكنه يتلذذ بذلك الاصطدام(١).

إنّ تشبيه الشاعر (بالإله) لدى نزار تشبيه بالتجاوز، إنْ صحت التجربة عنده أو لم تصحْ. ولكنها في حقيقتها ربط التجربة / الشاعر بالواقع، فلما كانت التجربة غير معزولة عن الإدراك نفسه، فإنّ الظواهر الحسية بكل أنواعها لابد وأنها تنسب إلى شيء ما في النظرية (الكنطية)، وعندها يمكن أن ينظر من خلال علاقتها بالشاعر الذي يرى فيها مصدراً للذة(٢). فشكل القصيدة، موضوعها في الشكل الشعري حدس، ولكنه لدى نزار حدس حسي باعتباره مصدراً من وإلى الشاعر و«باعتبار أن اللذة هي علامة مطابقة هذا الحدس مع قوى المعرفة عند هذا الشخص»(٣) الذي هو الشاعر.

ومن هنا يكون التخيل الشعري لدى نزار هو انفعال شعوري وهو في حقيقته إحساس دون شك، لكنه لا يفصح عن ذاته، رغم أنه يحاول جاهداً أن يفرضه على الوجود إلا إذا تولاه الخيال(٤) الذي يحول الأشياء من عالمها المادي المحسوس المتوقع إلى عوالم أخرى غير محسوسة وغير متوقعة. فالخيال الشعوري لدى نزار «هو نوع من الحدقة الداخلية التي تحول ظلال الشعور السلبية إلى رؤيا. وتنقل التجربة من شيء يعاني إلى شيء يبصر ويفهم.

---

(١) عن الشعر والجنس ولثورة / ١٤.

(٢) جان برينس / المخيلة / ١١.

(٣) المخيلة / ١١.

(٤) ايليا الحاوي / الخيال والرؤيا الشعرية / الاداب البيروتية / ع١/ ك٢ /١٩٦٣/ س١١ / ٢٥.

والخيال، بذلك هو مَعْبَر يصل المادة بالروح ؛ والروح بالمادة (..........) إنه نقطة الحلولية بين النفس والأشياء، وهو الذي يحتضن العالم الخارجي بجموده وثباته ومعطياته الدائمة، ويبدعه من جديد تحت وطأة الإنفعال»[١].

صحيح...أنّ الشعر يبحث عن المجهول، واللامنتظر، والرؤيا، والكشف، وفي مضامين الغيب ولكن الخيال الشعري لا ينطلق من المجهول، واللامنتظر، لأن الخيال طريق الوصول إلى كل مايبحث عنه، وليس العكس. وعلى هذا يعتبر أدونيس أنّ «الخيال طاقة ابتكار للأشكال والصور، طاقة تجديد لا تتجلى أبعاد الباطن إلا بها. إنّه ضوء الشاعر إلى العوالم الخفية. وهو ما يفجر طاقاته الكامنة. ولهذا يتجاوز الجانب القاعدي، المقنن في الحياة والكتابة، ويهبط في حركية التجربة بقوة التخيل»[٢]

إنّ هذا التجاوز للجوانب القاعدية، تجاوز للجوانب الحسية، أو الحقيقية، كي يبتعد الشعر عن مباشرته للواقع، فليس كل ما هو واقعي، أو حسي حقيقي يشكل وعياً لدى الشاعر يمكنه من إلقاء ظلاله الخيالية على العالم، فثمة بيننا وبين الطبيعة / الواقع، وبيننا وبين وعينا، حجاب، لا يستطيع تجاوزه إلا الشاعر، كما يرى هيوم، لأنه حجاب كثيف لدى الإنسان العادي، وشفاف لدى الشاعر[٣]. فإدراك الواقع / الحقيقة، واختراقه مهمة من مهمات الخيال، وعمل المخيلة.

فأبعاد الباطن لدى أدونيس هي أبعاد اللامنتهي، رغم أنها في حقيقتها الكينونية لا تنطلق من عدم، أو فراغ، بل تتولد من رؤى لربما كانت في بدايتها

(١) الخيال والرؤيا الشعرية/ ٢٥.
(٢) الصوفية والسريالية / ٢٢٧.
(٣) الرحلة الثامنة / ٥٢.

رؤى اعتيادية، ولكن البحث في عوالمها يصل بها إلى اللامنتهي (الأدونيسي)، لأن عالم الرؤى المذهلة على حد تعبير نوفاليس، عالم متخفٍ وراء العالم الفعلي، ولا يمكن بلوغه، بوسائل واقعية حتى في حالة توقف الوعي وتغلب الأحلام [١]، لأنّ البحث عن اللامنتهي يبقى حالة مستمرة، بعيداً عن الواقع غير منفصل عنه، ولابد لكل حالة في واقعها ما يناسبها أو يكافؤها في المجهول أو اللامنتهي، كي لا يكون المتخَيل مجرد أمر خيالي.

فالشاعر يبحث في عالم الرؤى كما يبحث في عالم الواقع، ولكن «المهم الشعر. . . . . أنّ لا تتحول الأشياء على راحاتنا إلى رماد. والفم الذي لم نكتشفه بعد يبقى أجمل من الفم الذي اكتشفناه والمرأة التي أعطتنا وعداً ولم تجئ أجمل بكثير من المرأة التي أعطتنا وعداً وجاءت. المهم أنْ نكون دائماً على أرض التوقع، وانتظار ما لا ينتظر»[٢].

وبهذا الشكل من التخيل، لا يتحول خيال الأشياء إلى لا شيء، وإنما يتحول خيال الأشياء إلى وجود كوني شامل. وفي الواقع، لما كانت الأشياء في أصلها المتخيل هي موضوع جمالي، فإنّ لها - على حد تعبير سارتر - معادل حسي يشكل القدرة في استثارة الخيال لدى الوعي، وعند ذلك يكون شأن المتخيل أنْ يمتزج بهذا المعادل الحسي ليكتسب من المزايا التي يتمتع بها هذا المعادل[٣].

فالمجهول الذي يتخيله، وينتظره نزار، ليس أنموذجاً شعرياً متولداً خارج مقاييس الرؤى الحسية التي يفكر بها، وإنما هو مجهول يمكن أنْ يحدد بمعادلة حسية «تكون مساحة المفردة فيه بمساحة الانفعال»[٤]. باعتبار أنّ المفردة / اللغة أداة الصورة الخيالية لدى الشاعر.

---

(١) فيشر / ضرورة الفن / ٧٣.
(٢) عن الشعر والجنس والثورة / ٢٠-٢١.
(٣) زكريا ابراهيم / فلسفة الفن / ٣٣٤.
(٤) عن الشعر والجنس والثورة / ٢٧.

ولكن. . . . هل يمكن اعتبار هذا الانفعال لدى نزار قوة. . . ؟ والجواب : أنه لو جاز ذلك، ليمكن اعتبار هذه القوة قوة (استثارة) للخيال، وليست قوة (استدعاء). فالشعر وليد مؤثرات انفعالية، وليس نتيجة قوة ومقايسات عقلية، ولذلك يرى كولردج، أنه «ينبغي للشاعر أنْ يرسم للخيال لا لقوة الاستدعاء»[١].

فضلاً عن ذلك، فإنّ قوة الاستدعاء العقلية هي قوة فلسفية، وحكمية، وقياسية فلا دخل لها في الاستثارة الشعرية وليس لها إمكانية توليدها، وهي قوة يمكن لها أنْ تصيب، ويمكن لها أنْ تخطئ. فإذا دخل الشعر في عالمها، صعب إدراك عوالمه الشعرية، لأنه وليد استثارة انفعالية ووليد قوة خيالية. وأخص بالذات مايخص الشعر من جوانب صوفية، لأن (الخيال) هو «وسيط بين النفس التي هي من عالم الغيب والحس الذي هو من عالم الشهادة، وهو مستودع تستمد منه النفس مادتها الأولية. وهو طاقة ابتكار حر، بلا نهائية، ونور تدرك به التجليات، أي إنّه نور يمزق ستار الظلمة الذي يحجب الأشياء. ولأنه نور، فهو لا يخطئ. الخطأ. الخطأ وليد الحكم، والخيال لايصدر حكماً. الخطأ هو في القوة التي تصدر الحكم، وهي العقل، فالعقل يخطئ في فهم مايكشف الخيال عنه»[٢].

يتبين من هذا، أنّ الخيال لدى أدونيس، هو خيال صوفي قبل كل شيء، تحكمه قوة التحامية باطنية تستاثر بحالة التشوق الصوفية، ومن خلالها يتجلى الشكل، والمضمون، والإيقاع، والصور وكل البنى والعناصر المكونة في الشعر، إنه النفس التي تفيض وتصبح عقلاً يصور بصورة الشوق، بغض النظر عما إذا كان الشوق كلياً أو جزئياً[٣].

---

(١) كولردج / النظرية الرومانتيكية / ٣٧١.

(٢) الشعرية العربية / ٦٩-٧٠.

(٣) افلوطين عند العرب / ١٩.

كما أنّ هذه الحالة لدى أدونيس تنطلق من شعور صادق بالحالة ذاتها، وهذا الشعور يعتبره كولردج «جسم العبقرية الشعرية، والاستدعاء كساؤها، والعاطفة حياتها، والخيال هو الروح السارية في كل مكان وكل واحد (مما مرّ) وتشكل الكل في كيان واحد أنيق مدرك[١]».

إنّ الخيال لدى أدونيس، وبمفهومه الصوفي، هو الحقيقة ذاتها التي لا تدركها قوى الحس الظاهرة، ولكنها تتلمس من خلال القوى الحسية الباطنية، وفي هذه النقطة، لا تناقض بين الحقيقة والخيال، إلا بقدر التناقض بين الخير والشر، كما أنه لا صراع بين الحقيقة والخيال[٢] حيث يشكلان عنصراً فعالاً في مجال أوسع، هو عالم الأشياء والأشخاص والأحداث، باعتبار أنّ الشاعر عندما يستخدم خياله الشعري، ليس هرباً من الحقيقة، بل هو (يلتمس الحقيقة) ذاتها في (الخيال)، وعندئذ يصبح الخيال والواقع كلاهما وسيلة لنقل ذلك الصراع الداخلي المتأجج في النفس.

يحاول الشاعر عامداً الاحتيال على الواقع عن طريق الخيال، وإذا جاز تفسير ذلك الاحتيال فإنه في الواقع هو محاولة (تعمق الواقع بالخيال)، والغوص في ذلك الواقع[٣]. إنّ إدراك الواقع، إدراك للعالم المحسوس، حين يوغل الشاعر في خياله، مخترقاً به أقطار العالم إلى دنيا جديدة، وقد تملّكه شعور بالحنين للاختفاء من عالم الحقيقة والاتجاه بحنينه إلى المجهول[٤]. ولربما - كان هذا المجهول حقيقة مايشعر به الإنسان تجاه نفسه وتجاه العالم، فهو الآخر وليس الآخر هو، وهو الإحساس العميق المعبر عن الذات حين تصبح (رؤيا) بـ «الإدراك الحدسي لا المنطقي أو

(١) النظرية الرومانتيكية / ٢٥٢.

(٢) عز الدين اسماعيل / التفسير النفسي للادب / ٤٤.

(٣) المصدر السابق.

(٤) احسان عباس / فن الشعر / ٤١.

الذهني لأن هذا النوع الأخير من الإدراك ميدانه العلم والظواهر المادية»[١].

بهذه الرؤيا المأخوذة عن كروتشه كما قال نزار، ينطلق من ربط الشعر بالجمال عبر الخيال، فالإدراك الجمالي، إدراك حسي، وحدسي في آن واحد، باعتبار أنّ الخيال نفسه شكل من أشكال الحدس، بمقدوره أن يتسرب إلى الأفكار التي تطفح بحساسية فائقة، والتي تقع خلف ظواهر الأشياء[٢]. بحثاً عن حقيقتها العميقة، بعيداً عن السطح، للوصول إلى الجانب الآخر منها وبحثاً عن مسارب أخرى.

فالإدراك (الحدسي) لدى نزار هو إدراك (العاطفة) التي تخلع على الحدس تماسكه، ووحدته، لأن الحدس لا يكون حدساً حقاً إلا لأنه ينبثق من أعماق الوجدان [٣]. على راي **كروتشه**.

إذن... ثمة تلاق بين العاطفة والخيال، ولربما أبرعت العاطفة في تحريك الخيال إلى أقصى درجة من التشابك الحي، الباعث إلى الخلق، بحثاً عن حقيقة صادقة أو وهم، «فالشاعر هنا لا يبحث عن الواقع الآخر لكي يغيب خارج الواقع في الخيال والحلم والرؤيا. إنه يستعين بالخيال والحلم والرؤيا لكي يعانق واقعه الآخر. ولا يعانقه إلا بهاجس تغيير الواقع وتغيير الحياة: فليس الواقع الذي يتطلع إليه، الغيْب المنفصل التجريدي، وإنما هو الممكن الذي يختزن لا نهائية الواقع»[٤].

لقد رسم أدونيس التحام الذات بالآخر، بهاجس التغيير، وباعتبار حركة الإنسان وما تحدثه تغيير في مسارات الواقع، فالإنسان بكونه كائناً حياً يرفض

---

(١) طفولة نهد / المقدمة / د.
(٢) بريت / التصور والخيال / ٧٢.
(٣) فلسفة الفن / ٤٩.
(٤) مقدمة للشعر العربي / ١٢٠.

الثبوت، لأن كل ما حوله في حركة، ويرفض السكون. فالزمن في حركة مستمرة والواقع في تغير مستمر، فلو استكان الإنسان إلى (الثبوت / السكون) امام حركة (الواقع / الكون) وقع التضاد بينهما، لأن «الحركة على الإطلاق - التي هي الجنس - يضادها السكون على الإطلاق - الذي هو الجنس أيضاً للأشياء الساكنة. والحركات الجزئية يضادها السكون الجزئي والحركات الجزئية - مثل التغير في المكان يضاده السكون في المكان، ومثل أن التكون يضاده الفساد، والنمو يضاده النقص. فكذلك يشبه أن تكون الحركة في المكان يضادها الحركة في المكان من جهة تضاد الوضع الذي إليه تكون الحركة»[١].

وبذلك تكون حركة الذات حركة تغيير، متصلة بالحياة غير منفصلة عنها، ودائمية، وأي تعرض يواجه حركة الإنسان يؤدي إلى الخلل في الحركة الكلية، لأنّ كليهما مرتبط بالآخر، فالنمو الإنساني في حركة بآيولوجية (تكوينية) مستمرة، والواقع في حركة زمنية مستمرة، فلا معنى للازمني في الحركتين، ولا معنى للمكان الثابت في الحركتين، فكلاهما على وجه الإطلاق حضور تكويني مستمر، وبهذا الشكل يصبح الواقع الآخر لدى أدونيس واقعاً غير مجرد عن لا نهائية الواقع عبر الخيال.

إن هذا الالتحام الحركي عبر الخيال يشكل وعياً تاريخياً مرتبطاً بالجذور، بعيداً عن المساجلة باعتبار « أن قوة الخيال الخلاقة هي قوة رؤية، وربط، تُمسك بالقديم، وتنفذ إلى ماتحت سطحه، وتفك أسرار الحقيقة القابعة هناك، وتعيد بناءها فتجسد من جديد عالماً أعيد بناؤه من أشكال جميلة قوامها القوة الفنية والجمال»[٢] على رأي كيتس. كما يشكل وعياً جمالياً يرتبط بأسس التغيير، ودرجة الارتباط بين الوعي التاريخي والوعي الجمالي تفسر طبيعة الإدراك الخيالي عند الشاعر المعاصر في تفسير طبيعة الشعر نفسه،

---

(١) ابن رشد / كتاب المقولات / ١٥١.

(٢) ويليك / مفاهيم نقدية / ١١٥.

فاليساريون على رأي نزار - المجددون - يدركون « أنّ وعيهم التاريخي والجمالي لطبيعة الشعر عامة ولطبيعة القصيدة العربية خاصة وظروف نشأتها وتكوّنها، يمنعهم من التطرف والمغالاة »[١].

وليس معنى هذا أنّ الخيال الشعري مقيد، أبداً، لأنّ الخيال لا يتكون إلا في إطار نظرية معرفية شاملة كما يقول (كنت)[٢] على وجه الابتكار والخلق لا على وجه الذاكرة وإمكانية استعادتها. فالوعي التاريخي والجمالي لطبيعة الشعر، وعي حسي بمقدار ما يكتشف الشاعر خصوصية الموضوع المتخيل، وعلاقته بهذا الوعي، فعلاقة الحسي بالإنسان / الشاعر لها وجهان، الأول أنها موضوع للتامل، والثاني أنها موضوع للحدس[٣]. والرؤية النزارية تدرك الجانب (الحسي) باعتباره يشكل موضوعاً للتاملات الجمالية قبل كل شيء.

فالتمييز بين الشعر واللا شعر، ليس هو بين الشعر والنثر، وخصوصاً بعد أن دخل النثر في جنس الشعر، وبما يسمى بقصيدة النثر. ولكن الفرق في القول الأصح بين الشعر والشعري، فالفرق بينهما فرق في (التغيير) الذي يؤسس عليه أدونيس نظرية الخيال في الشعر العربي المعاصر، إذ إنّ التغيير لدى أدونيس « أفقي وعمقي في آن : تغير في البناء والعبارة والتركيب، وتغير في النظر والرؤيا. ويبدو لي أنّ البعد الأساسي الذي يتخذه هذا التغيير في الشعر العربي المعاصر هو ما يمكن أن أسميه التخييل»[٤].

إذن، يبدأ أفق التغيير لدى أدونيس من (التخييل)، ومن عوالم التخييل يبدأ الخلق الشعري، في بناء القصيدة وتركيب عمارتها الهندسية الجديدة شكلاً ومضموناً وإيقاعاً. إضافة إلى أن الرؤيا لديه هي رؤيا (تخييلية)، يراد بها على

---

(١) الشعر قنديل اخضر / ٣٥.

(٢) بريت / التصور والخيال / ٧٢.

(٣) هيجل / المدخل إلى علم الجمال / ٧٤.

(٤) زمن الشعر / ١١٣-١١٤.

وجه الحقيقة (الإبداع الشعري) الذي يكون السبيل إلى (تحرير) الحقيقة التي يبحث عنها وتجليها والكشف عنها[١].

إنّ البحث في الرؤى التخييلية لدى أدونيس قدرة تستقصي حقائق الكون في الواقع وما وراء الواقع، وفي المرئي واللامرئي. لأنه يعني «بالتخييل القوة الرؤياوية التي تستشف ما وراء الواقع فيما تحتضن الواقع. أي التي تطل على الغيب وتعانقه وتتمازج معه فيما ينغرس في الحضور»[٢]، مدركاً أن ما وراء الواقع هو حقيقة الوجود وجوهره، بل عمقه الحياتي والكوني. فأدونيس يعرف أن الذي يعيش الواقع بمآسيه وأقداره، يدرك أن حقيقته (جمالية) و(تأملية) في آن واحد، وأن الحياة الإنسانية التي أصبحت ترفاً واغتراباً في هذا الوجود يمكن أن يمثل (الغيب) حقيقة الوجود الصافية. وهو بهذه الرؤيا يشارك في جانب منها (هنري برجسون) الذي جعل من عين الفنان (الشاعر) عيناً ميتافيزيقية، تحاول النفاذ إلى باطن الواقع، والانتباه إلى الحقيقة التي تكمن فيما وراء نقاب الإدراك الحسي العادي[٣]. وبهذا المنحى يكون (التخييل) لدى أدونيس في تعريف الشعر بأنه «رباط خلاق بين الحاضر والمستقبل، الحضور والغيب، الزمن والأبدية، الواقع وماوراء الواقع»[٤].

يمكن معرفة هذا المفهوم (للتخييل) على أنه مفهوم علائقي، قائم على ربط الثنائيات المتقابلة بعلاقة طبيعية - كونية، تبدأ بالمدرك بوساطة الحواس الظاهرية، وتنتهي بالاحتمال، تبدأ بالوجود وتنتهي بالتأمل، تبدأ من نقطة الشروع إلى ما لا نهاية للزمن، تبدأ بالمدرَك الظاهر وتنتهي بالمدرَك الباطن إذ إنها لا نهاية للواقع. فكل ما يدركه الشاعر في (الآن) يمكن ان يصبح

---

(١) مارتن هيدجر / نداء الحقيقة / ١٩١.
(٢) زمن الشعر / ١١٤.
(٣) فلسفة الفن / ٣٧.
(٤) زمن الشعر / ١١٤.

حاضراً، وحضوراً، وزمناً، وواقعاً في حدود (الآن)، وفي حدود (الذات)، ولابد بعد ذلك ان يبحث عن الثنائية المقابلة مع الربط بينهما، فيصبح عالم الشعر مفتوحاً باتجاه المستقبل، والغيب، والأبدية، وما وراء الواقع.

لكن الابتدائيات الأولى في العالم الشعري لدى نزار هي القصيدة المكتوبة عنده، والمرأة التي جاءت، أما الانفتاحيات (اللا نهاية) في عالمه (المتخيل)، هي القصيدة التي ينتظرها، وهي المرأة التي لم تحضر بعد[١]، وهنا لابد أن ندرك الاحساس الإنساني في (المتخيل الشعري) لدى نزار، وهو ينتظر القصيدة التي سيكتبها. والمرأة التي لم تأت بعد، إنها عملية ارتباط بين تجربة سابقة قد مرّ بها الشاعر، فأصبحت واقعاً حياتياً له، وعملية لاحقة (خيالية) تعيش في وجدان الشاعر على أرض (التوقع والاحتمال) في كل شيء، ولم تحصل بعد.

فوجه العلاقة بين التجربتين لدى نزار، وجه حسي، وحركي. فالحس الذي يجمع بينه وبين المرأة يحوّل كل شيء في القصيدة المنتظرة إلى حركة مستمرة في كلّ جوانبها (التخييلية) و(التحليلية).

لذا، «تظهر هذه المماثلات أو المطابقات في تكوّن الفكرة وتشكل فيها خلقاً»[٢]، منتظراً لا ينفصل ولايبتعد عما سبقه في الخلق، لأن السابق ما أصبح واقعاً، فلا يشكل إلا شيئاً حقيقياً، وقد يكون في حكم (المنتهي)، والشاعر يبحث في رحلة وجوده عن المجهول الذي ينتظره، لأن «عينه مصوبة دائماً إلى العصافير التي لم يلتقطها بعد.. لا إلى العصافير التي التقطها... [ويفضل] عصافير المجهول على مايباع في سوق الطيور..»[٣].

لقد كان البعد (التخييلي) لدى نزار ذا حساسية رومانتيكية، يقوم على

(١) عن الشعر والجنس والثورة / ٢١.

(٢) جان برنيس / المخيلة / ٣٧.

(٣) ماهو الشعر / ٦٠.

التشخيص لا التجريد، معتمداً بالأساس على الانفعال والشعور الحسي بكل الأشياء، وتوليد المشاعر عن طريق الإدراك الموضوعي لها، واكتشاف حقيقتها في ذاتها، فلا «أفكار إلا في الأشياء»[١].

فالتجربة (النزارية) المنتظرة ضمن التوقع ليست هي التجربة الأولى ذاتها، رغم اتصالها بها من حيث الخالق / الشاعر، ولكنها التجربة التي تتمكن من «إعادة خلق مثالي لها وواسطة ما وراء الإدراك إلى داخل الأشياء، أي قوة إدراك خاص وجمالية جديدة»[٢].

ومعنى ذلك، أن ارتباط التجربة اللاحقة بالتجربة السابقة، هو ارتباط الخيال الأولي بالخيال الثانوي، ليس باعتباره تكراراً للفعل، أو للخيال نفسه، ولكن لأن الخيال الأولي هو في حقيقته الطاقة الحية التي تجعل المخيلة واقعة تحت تأثير استفزاز الانفعال لها، وتحت تأثير فعل الإدراك الحسي في تكوين الخيال الثانوي، وهو إلى جانب ذلك لا يحدث دون استعداد وإرادة مسبقة بالتخييل. وعليه فالخيال الأولي في رأي كولردج هو «الطاقة الحية والعامل الرئيسي في كل إدراك إنساني، والتكرار في العقل المحدود لعملية الخلق الخالدة في الـ «أنا» اللامتناهي»[٣].

أما التجربة اللاحقة فهي الخلق المتجدد اللانهائي للخلق الأول الذي أوجده الخيال الأولي، فهو الخلق الثانوي الذي يتكون ويلازم الإرادة الوجدانية الإنسانية، ولا يزال متحققاً مع الخيال الأولي من حيث نوعية العمل، ودون اختلاف إلا بمقدار الدرجة وطريقة العمل، فهو استعداد وقدرة على التحليل، وإمكانية في التشرد والتجزئة للتكوين والخلق الجديد[٤].

---

(١) جاكوب / اللغة في الادب / ٢٤١.
(٢) مقدمة الشعر العربي/ ١٣٨.
(٣) النظرية الرومانتيكية / ٢٤٠.
(٤) م. ن / ٢٤٠.

إنّ الخيال الشعري لدى أدونيس، خيال تفجيري تتخلى فيه النفس عن جسدها، لتصبح مساحة الإدراك كبيرة جداً، متسعة لكل العوالم الشعرية، غير منغلقة على ذاتها، اتصالها بين كينونة العالمين الظاهر والباطن، اتصال بين (النحن / الآخر) والآخر هو الكون.

فالشعر وفق هذا المنظور هو «نَفَسٌ يقلب أوضاع النَّفْس ويتدفق من ينبوع الكائن ويتحول إلى انفجار... ويتم عمل المخيلة المقدس باتحاد مع نبض الكائن بالذات في نوع من التحالف مع العناصر الكونية عن طريق الحواس التي أصبحت شفافة وعن طريق الروح في آن واحد»[١].

إذن، يتبين أن الخيال لدى أدونيس عالم بلا نهاية، كل واقع فيه (بالتجاوز) يوصل الشاعر إلى واقع آخر لا مرئي، يكون أغنى وأسمى. وعملية البحث عن (الواقع الآخر)، بالكشف عن الممكنات تعطي للكشوف الشعرية فرادتها، لأنها تكتسب ملكتها وصفاتها الخاصة بها. ففي هذه الكشوف يمكن أن يتعانق المرئي مع اللامرئي، والمعلوم مع المجهول، والواقع المحسوس مع الحلم[٢].

فعملية إدراك هذه الكشوف هي إدراك الحقيقة التي يبحث عنها الشاعر في كل اتجاه، وهي «فعل حدسي مباشر، يعتمد على الإرادة والعاطفة [و] إنّ ملكة الخيال التي توصل الشاعر إلى صميم الأشياء لا تنشط إلا تحت تأثير العاطفة»[٣]. فعليه، إدراك الحقيقة يمكن أن يتأتى من خلال إقامة العلاقات التي تعمل على إسقاط الغموض عن اللامرئي والمجهول، وتكشف عن الحلم الذي يتوجسه الشاعر في الواقع المحسوس، وهذه العملية ليست بالسهلة، فهي أكثر من كونها رحلة صعبة ومخيفة، إضافة إلى كونها جهداً كبيراً لتركيز الخيال

(١) المخيلة / ٥٠.
(٢) مقدمة للشعر العربي / ١٢٠-١٢١.
(٣) محمد مصطفى بدوي / كولردج / ٨٣.

على رأي سبندر، وذلك لأن الشاعر عندما ينظم قصيدته يجابه شخصيته وجها لوجه[١].

ولعل هذا مايصيّر الشعر إلى حالة مرآتية أو شبه مرآتية للذات في بعض حالاتها الخاصة، ويصيّر الذات لأن تكون الآخر في إنسانيتها. فالشعر هو الوجه الأول للذات، والوجه الثاني للآخر / العالم، والكون. إنه « هو الذي يتيح لنا العلاقة الأكثر جمالاً وغنى وإنسانية مع الآخر، ذلك أنه الأكثر قدرة على كشف الذات لذاتها، وعلى أن يكشف لها بعدها الآخريّ. والذات في حاجة إلى هذا البعد، لا لكي تتآخى وتتماثل وتتماهى وحسب، وإنما لكي تتفردن أيضاً - في الوقت ذاته - الغرابة الآخريّة هي التي توضح لي ذاتي، وتؤالفي معها. والشعر يتيح لقاء الفرادات معيداً خلقنا باستمرار في وحدة إنسانية كونية[٢]».

الغرابة بهذا المعنى ليست استغراباً، وليست توحشاً، ولكنها استنارة للوجه الآخر مع العالم حين تضيق الكلمة فتتسع المسافة، وحين تضيق المسافة يتسع وجه الكون لإمكانية احتواء العالم، وتفجير الكوامن الإنسانية، وليصبح الكون أفقاً رحباً، وجنة كما بسطها الخالق عز وجل (وجنة عرضها السموات والأرض)، إنّ الغرابة مدى تخييلي يسافر فيه الشاعر ليتحقق من جماليات الفعل، والمكان، والكون، رابطاً بين أزليته وأبديته. وبهذا المعنى يكون الشعر «هو البعد التخييلي الذي يعيد تكون العالم الخارجي على صورة خالقه - الداخلية»[٣].

إنّ البعد الكوني (التخييلي) للشاعر هو كونه الخيالي، الحياتي حين يعتبر الخيال بالنسبة له تلك القوة التركيبية التي يمكنها أنْ تكشف له عن ذاته في خلق

(١) يوسف حسين بكار / بناء القصيدة العربية / ٩٢.
(٢) الصوفية والسريالية / ١٩٢.
(٣) م. ن / ١٦٣.

التوازن، أو مع خلق إمكانية التوفيق بين الصفات المتضادة أو المتعارضة، بين الإحساس بالجدة، والرؤية

المباشرة، لا بل الموضوعات القديمة المألوفة، من حالات غير عادية من الانفعال، ودرجة عالية من النظام[١]، حيث يفرض عليه هذا الكون إمكانية استمرارية وديمومة الخيال، لا من أجل أن يحيا حياته الذاتية في الخيال ذاته، ولكن من أجل أن يستمر الكشف وتجليه في عالمه الشعري قبل وأثناء وبعد الكتابة الشعرية. فقبل الكتابة يكمن الشاعر في حالة الإستعداد

والتقبل، وأثناء الكتابة لإبداع ما ينتظر، وبعد الكتابة للكشف والتجلي و «القدرة على استعادة الحالة الشعورية -الخيالية- الفكرية الكامنة وراء النص [الشعري]. والقدرة على التمييز بين التجارب الشعرية [التي تفرض]. . . ثقافة شعرية واسعة، والقدرة على التقويم الجمالي»[٢].

في حين إن استمرارية وديمومة الخيال لدى نزار، تنطلق من أهمية الربط بين الواقع الشعري والواقع الاجتماعي الذي لا يشكل بالنسبة للواقع الشعري واقعاً عرضياً، بل هو من صميم الحياة اليومية لدى الشاعر، وأي هروب من هذا الربط هو (منفى شعري) لا يمت للبحث عن الحقيقة بصلة : ولا يمكن ان يكون هذا المنفى واقعاً شعرياً، لأنه خارج إطار المعالجات الإنسانية للذات / الآخر. ولذلك ينطلق نزار في كل تخيلاته الشعرية من الواقع الذي يشكل ضداً لجميع المنافي، منافي الوطن، ومنافي المجتمع العربي ومشكلاته[٣].

ونتيجة الربط بين الواقعين الاجتماعي والشعري، فإن رفض الواقع الاجتماعي هو رفض منفى الواقع الشعري، باعتبار أن المنفى ليس خيالاً، أو تخييلاً شعرياً، وإنما المنفى هو اغتراب عن الواقع، عن الحقيقة، والحب

(١) رتشاردز / مبادىء النقد الادبي / ٣١٢.

(٢) كلام البدايات / ٢٧.

(٣) لعبت باتقان / ٩٨-٩٩.

والمجتمع. كما أنه - أي المنفى - انفلات خارج الكون الرؤيوي، فكل كتابة، وإنْ كانت شعراً، هي في دائرة المنفى، كتابة اغترابية، ليس الهدف منها الكشف والتجلي، ولا تعبر عن رؤيا في عالم الشعر، إضافة إلى ابتعادها عن شعرية الكتابة واهدافها. كما أن رفض المنفى يعني رفض الاغتراب، ويعني أنّ «كلّ كلمة شعرية تتحول في النهاية إلى طقس من طقوس العبادة والكشف والتجلي، والكلمة التي لا تخطفنا إلى حالة النرفانا تتحول إلى عجلة سيارة مفكوكة»[١]، وتتحول كلماتها من مداليلها الشعرية إلى أصول معجمية، مجردة من إيحاءاتها الشعرية.

صحيح أنّ نزاراً ليس صوفياً، ولا يؤمن بالغموض الشعري، وأن كل شيء أمامه هو ذات الشيء في وصفه وتكوينه فـ «الشيء (أمامه) هو الشيء، والشجرة هي الشجرة.. والمرأة هي امرأة.. واللون الأخضر هو لون اخضر.. ولا (يجد) ضرورة للإلتفات حول الأشياء وتسمية الأشياء بغير مسمياتها.. »[٢] فلا تجريد في الشعر كما يقول، ولكن المعالجة الشعرية للواقع - لدى نزار - تتحول في شعريته إلى طقوس عبادة كما يدعي، رغم أني أشك في هذا كل الشك اعتماداً على ماجاء في نصه السابق، إلا على مستوى التنظير والرؤية، لأن الكشف والتجلي والخطف كلها معانٍ ومفردات صوفية ليس لنزار فيها الا الوهم الذي قد يحصل بسبب ربط الأفكار بالموضوعات الجزئية على حد تعبير كولردج[٣]. ولكنها من جهة أخرى، لعلها وليدة «الامتزاج الحقيقي المباشر أو الإتحاد بين قلبه وعقله وبين المظاهر الكبرى للحياة»[٤].

---

(١) عن الشعر والجنس والثورة / ٥٦.

(٢) لعبت باتقان / ٢٧٤.

(٣) كولروج / ٨٣.

(٤) م. ن / ٨٣.

وهذا لا يعني تناقضاً، بالقدر الذي يعني ارتباط الخيال الشعري لدى نزار بالحالة الشعرية، فكل شيء لديه يتحول إلى شيء ما، فالورقة تتحول إلى جسد، أو سرير، والقصيدة كذلك، تتحول عنده إلى جسد. . .

إذن، الخيال لدى نزار، هو الواقع، غير مجرد عن الحواس، باعتبار أن «الحواس الخمس هي النوافذ التي تدخل منها شمس الشعر، ومن دون هذه النوافذ لم يكن هناك رسامون ولا نحاتون، ولا موسيقيون، ولا شعراء. . .»[1]، كما يتبين أيضاً، أنّ الإدراك لدى نزار لم ينفصل عن الحواس، ولربما يشكل المحسوس في ذهنه ذاكرة يستعين بها في أحلامه.

إنّ الواقعية لدى نزار، لا تتعارض مع الخيال، فالواقع مهما بدا واضحاً ومكشوفاً أمامه، لابد أن تحصل عليه إضافة شعرية، وإلا لأستحال الشعر لديه واقعاً تسجيلياً. فعند ما يكتب - على سبيل المثال- عن المرأة، وهل هي واقعية، أم هي متخيلة، يصرح بأنّ «٩٥ بالمئة من نسائي من لحم ودم. . و٥ بالمئة فقط ملح. . وفلفل. . وبهار. . وهذه التوابل لابد منها في طبخة الشعر. . لأن الطبخ بدون قرفة ويانسون وفلفل أحمر. . لايبلع. .»[2].

فالعلاقة بين الواقع المحسوس والخيال، متجذرة في مادة الخيال أو موضوعها، وهي مادة الواقع المحسوس، التي تنبثق عن علاقة الشاعر بها، إذ يرى أدونيس، «أنّ خيال الشاعر، إزاء المادة التي يتحدث عنها، خيال لغوي - ينبثق من حركية اللغة، وليس خيالاً مادياً ينبثق من المادة. فليست المادة هي التي تحكي لغتها الملائمة، بل اللغة هي التي تضفي على المادة الكلمات التي تلائمها»[3].

ويتبين من هذا، محدودية علاقة الحس بالإدراك، فالحس الواقعي

(١) لعبت باتقان / ٤٥.
(٢) م. ن / ١٩٣.
(٣) سياسة الشعر / ١٠٠.

بالمادة ليس حساً مجرداً منها لأنها واقع، وقد أملت الحس واقع وجودها، لكن محاولة تركيبها تركيباً شعرياً، يستلزم تجريد الخيال منها تجريداً (افتراضياً)، وليس على وجه الحقيقة.

وحقيقة هذه الرؤية، ليست جديدة، فقد كان أرسطو (نفسه)، يعزو الخيال إلى الإحساس، وإن المحسوس هو (الهيولى)، وهي ماتسمى به (المادة)، أما المحسوس المتخيل فهو (الصورة) التي هي (الشكل)، وفي حالة التخييل يعمد الخيال إلى الفصل بين (المادة) و (الشكل)، وهذه عملية ليست على وجه الحقيقة الكاملة، وإنما هي (على سبيل الافتراض) لديه[1].

في حين إنها على وجه الحقيقة تعتبر (تجريداً)، حيث يجرد «الخيال، الصورة عن المادة تجريداً تاماً، لأنه في حالة التخييل، وإن كان أصل الصورة مأخوذاً عن المادة فانه لا يحتاج إلى وجودها، لأن غيابها لا يحول دون وجود الصورة ثانية في الخيال»[2].

إنّ ما ذهب إليه أدونيس، يعود إلى ما أولاه اهتمامه الخاص، والذي انصب على اللغة والشكل، باعتبار أنّ اللغة هي مادة الشعر (موضوعاً، وشكلاً، وإيقاعاً)، وأنّ الشكل هو المساحة التي تجسد افكاره ومقدرته وحقيقة الأمر، قد تبدو أن الخيال حدس يوصل الشاعر إلى الرؤيا، والكشف الشعريين، متجاوزاً (اللغة) ذاتها، أصولها المعجمية، غير متجاوز لحركية اللغة التي ينبثق عنها جزء من تشكيلات الخيال. وإن الفصل أو التجريد الافتراضي هو افتراض بالأساس، ولا يمت للحقيقة بصلة.

أما ما يعزو إليه أدونيس، من كون «المادة مناسبة عرضية، ذلك أنها متغيرة، زائلة. أما اللغة فيافية. وفي هذا المنظور، يمكن القول أنّ مبدأ

(١) الموسوعة الفلسفية المختصرة / ٤٣٤.

(٢) نظرية الشعر عند فلاسفة المسلمين / ٢٩.

الحقيقة ليس في المادة وإنما هو في اللغة»[١]، فهو مخالفة للقوانين الطبيعية ذاتها، إذ إن المادة لا تفنى ولا تستحدث من العدم. أما تغييرها، فهو نظام طبيعي، فيزياوي.

وفيما يخص اللغة، كان الأولى بأدونيس ألّا يتحدث عن اللغة (كوجود) مقترن بوجود المادة، فاللغة بوجودها باقية، ولكنها ضمن السياقات الشعرية أو المحكية متغيرة، ولذلك أرى أنّ ذات الوجود المستقل هي (المادة)، وأنّ (المتغير) أو ما يسميه (بالتحول) هو اللغة.

لقد بقيت (المادة) كما هي (مادة) في ذاتها، ووجودها، فالتسميات جاءت للأشياء، وليست الأشياء جاءت للتسميات. كما أننا لو استقرأنا التسميات، لما وجدنا تسميات في المطلق. فالإحساس بالانفعال، والعواطف ليست في ذاتها لغة، ولكن اللغة تسميات لكل الأشياء.

ومن هنا، يحاول خيال الشاعر أن يبتكر لغة من خلال (حركية اللغة)، أما الأشياء التي يتخيلها هي الأشياء (ذاتها) في حركية الخيال، قبل أن تكون لغة وتخضع لحركية اللغة. فالخيال حين يبتكر صوره يحرك الأشياء أولاً، ثم يعمد إلى (تسميتها) وفق حركية اللغة التي يبتكرها في ذات الوقت[٢].

إنّ علاقة الشاعر بالخيال، تبدأ من علاقته بالمادة (المحسوس)، حيث يبدأ بابتكار اللغة ضمن ماهية الإبداع، لكن هذه العلاقة تنعكس لدى المتلقي بشكل آخر، حيث تبدأ علاقته بالخيال من خلال علاقته باللغة، وإمكانية إقامة جسور بينها وبين المسميات (المادة).

فالمادة من حيث وجودها، هي موجود (بالفعل)، والذي يطلق على كل ما ليس بموجود بالقوة[٣]. في حين وجود اللغة بهذه الكيفية، وهذا الشكل،

(١) سياسة الشعر / ١٠٠.

(٢) يبحث موضوع اللغة منفصلاً عن الخيال في موضعه.

(٣) ابن رشد / تلخيص مابعد الطبيعة / ٢٤.

يجعل من وجودها، وجوداً (بالقوة) إذا قيست على الأشياء الموجودة المحركة لغيرها.

إن إدراك علاقة اللغة بالمحسوس تنطلق من فهم لحركية اللغة التي تحدث عنها

أدونيس، فاللغة تعبر عن جميع الأشياء المحسوسة بتعابير (التخيل)، لأنّ الشعر في حقيقته (رؤيا) كما تقدم، أما اللغة فلا تقدم سوى المدركات على رأي شيللر[١]. **فحركية اللغة تبدو في التعبير، وليست في اللغة ذاتها، لأنّ اللغة في ذاتها لا تعدو ولا تتجاوز معجميتها في دلالتها للأشياء.**

وعليه، فإن دلالة اللغة المعجمية للأشياء، هي دلالة معرفة، ويقين، لارتباطها بالدلالة الحسية للأشياء، في حين يكون التعبير الخيالي تعبيراً فنياً، مبنياً على معرفة فنية، وحقيقية، هذه المعرفة - بالأصل - هي مغايرة للمعرفة الحسية، والمعرفة العقلية على رأي هيجل. كما أن الموقف الفني من الحقيقة (للأشياء)، مناقض للموقف العلمي منها من وجهة نظر كولردج، ولذلك يتطلب من الشاعر أن (يكشف) عن العالم (الحق)، لا العالم الخارجي -أي - الكشف عن العالم الباطني[٢]، الماورائي، عبر الخيال والتعبير الخيالي في الشعر.

إنّ الأشياء لا تنطلق معانيها الحقيقية إلا بوساطة الخيال، الذي يكشف عن معنى العالم، ومعنى الذات، كما يتحقق بوساطته الممكن والمحتمل، وإذا كان لكل شيء بديل، فإنّ «البديل الشعري للانهاية هو التخييل أو التصور»[٣] وبذلك يبقى عالم الشعر منفتحاً على كل العوالم المادية وفق معادلة تساوي الطرفين، وهي (الشعرية = التخييل).

---

(١) ضرورة الفن / ٣١.

(٢) مقدمة في نظرية الادب / ١٩٧.

(٣) مقدمة للشعر العربي / ١٣٨.

فالشعرية حين تعبر عن القوة الرؤياوية، أو بالعكس إذا عبرت الثانية عن الأولى فإنها تتجاوز مفاهيمها وعناصرها الفنية في الشكل والإيقاع واللغة، لأن الخيال هو إضافة لكل ما هو (واقع)، وليس إضافة تزويق، أو إضافة بلاغية في حدود المجاز، ولكنها حدس تخييلي (بالتجاوز) على الواقع، باعتبار أن هذا الحدس هو «حركة تتجاوز التصورات العقلية والأفكار المجردة المنطقية، وتتغلغل في تيار الحياة ودفعته الخالقة»[١].

بيد أنّ هذا التغلغل، لا يعني فصل الصور السابقة عن الصور اللاحقة، فالشاعر وهو يركب صوره الشعرية من خلال أوليات (مجسية) لواقع ما، فإن تغلغله يشكل قدرة على التصور الذي يعمل على ربط الصور السابقة بالصور اللاحقة، وبذلك، يعمل هذا الترابط على توسيع الصور اللاحقة، وعندئذ لا يصبح أمام الشاعر أي حاجز، بل تصبح الطبيعة (نفسها) وكأنها كائن (ليّن)، و(مطيع) يمكنه أن يسمع، ويستجيب لكل نداءات الخيال.

كما يمكن للشاعر أن يتحدث مع الحجر، ويمتطي الهواء، ويسير على الموج، وفي هذه الحالة فإن عمل الشاعر لايقدم أفكاراً، وحسب بقدر ما يقدم مناخاً من الحالات والمقامات، فهو لا يعود لكي يسرد شيئا ما، أو يصور حالة ما، أو يعلم درساً ما، ولكنه في عمله هذا يوقظ الأسرار النائمة في الأشياء ويحركها لتتفتح وتقبل على العالم كما تقبل على الشاعر[٢].

بهذا القدر، يشكل الحدس التخييلي لدى أدونيس حركته في تجاوز التصورات العقلية، والأفكار المنطقية المجردة، فهو وإن كان ربطاً تشكيلياً مع الواقع، لكنه مع (اللانهائية) للواقع، حيث يعمل الخيال على تجاوز كل المحسوسات في الوقت الذي لا يلغيها. كما يعمل على تلمس الحواس

(١) مقدمة للشعر العربي/ ١٣٨.

(٢) م. ن / ١٣٩.

وبواطنها، مما يجعل (الرؤيا الشعرية) تظهر وكأنها «تشويش لنظام العالم الظاهر، من حيث أنها موقف»[1].

أما من حيث السياق، والتركيب، فإن الرؤيا الشعرية هي تعبير (خيالي) في إطاره العام، يستشف من خلال الأنظمة اللغوية، بكل دلالاتها ومعانيها فوق المعجمية، مما تحدث تشويشاً للكلمة ونظامها النسيجي المتشابك. وهنا يمكن أن تتغير المعاني والصور والدلالات فلا تصبح الطبيعة عند ذلك عقلاً عند الشاعر، وإنما تتحول إلى (غابة من الرموز والتخييل)، وبذلك يكون الشعر تحولاً، وصعوداً دائمين في أقاليم الغيب من أجل الإتحاد بين الذات الإنسانية والوجود الأشمل والأعمق والأغنى، والذي يعني إتحاداً بين الواقع والممكن، والزمني واللازمني، والشيء الواقع، الحقيقي، والخيال. ويصبح (الخيال) في الشعر الجديد جوهراً وليس عرضاً، بل يصبح (الخيالي) الحقيقة والواقع[2].

وخلاصة القول، يبدو مما تقدم، أن الخيال لدى أدونيس حدس وقوة رؤياوية يحول الأشياء إلى إشراق كوني، يستعين به للانفلات من الحقيقة الواقعة إلى ما وراء الحقيقة، ليس بصيغة الخيالي المطلق، الذي يقود إلى الوهم، ولكن إلى الخيالي الحقيقي الذي يعبر عن حقيقته الواقعية بأنه «ملكة عقلية، وقوة روحية عاطفية. . . . فهو أداة (موحدة)، تلمح بين الأشياء جوامعها، وترى في الأجزاء والعناصر وحدتها»[3] على رأي كولردج.

فالخيال لدى أدونيس، هو عين الواقع اللا منتهي، التي يمكن أن ترتسم فيها الصور الرمزية، التي توصل إلى إدراك الحقائق المرموز إليها. فالخيال لديه، خيال صوفي قبل كل شيء، عالم باطن، يشبه (الرَحم)، فمثلما يتكون

---

(١) مقدمة للشعر العربي/ ١٣٩.

(٢) م. ن.

(٣) مقدمة في نظرية الادب / ١٩٤-١٩٥.

الجنين في (الرحم)، تتكون المعاني وتتصور عبر الخيال، بل يمكن أن تتشكل بصور مختلفة، وهكذا يكون الخيال لدى أدونيس عالم انتقال من المعلوم إلى المجهول(١).

لقد جمع أدونيس في رؤيته للخيال بين خيال الشاعر، والفنان المبدع حيث أنّ الخيال خلقاً فنياً، يتجاوز واقعه البدهي المعروف والخيال الصوفي الذي رأى فيه طاقة حية تتجاوز الخلق الفني للشعر، لعلمه، بأنّ الخيال الصوفي «ليس تخيلاً نزوياً عابراً لا قيمة واقعية له، كما أنه ليس خيالاً خلاقاً كما عرفه الفنانون، بل طاقة وقوة ذات بعد حقيقي، يسعى إلى التحقق في الحس بشكل دائم أبدي أزلي، ينتمي إلى عالم مقاييس خاصة به وحقائق وسطية برزخية»(٢).

أما الخيال لدى نزار، فهو معالجة الواقع بإدراك حدسي جمالي، يرى أن العالم مجال للانفتاح، وأنه إمكانية تعبير عن العلاقات الإنسانية، ومعالجة قضاياها. فالخيال لديه هو التعبير عن الحقيقة وانكشافها. وإن بين الحقيقة والخيال موضوع جمالي يمكنه من «إشعاع الحقيقة عبر الموجود الذي يصوره» الشاعر على رأي هيدجر(٣).

وع ذلك، فإن كل إمكانياته الحدسية، لا تنطلق ولا تتولد من المطلق أو المجرد ولكن من عالم الحواس، فنزار، حين يكتب قصيدته، تنتشر كل حواسه على مديات العالم، وعلى مساحة الورقة، وجسد القصيدة.

الخيال لدى نزار، هو معاناة تجربة حسية، واضحة المعالم، مكشوفة في كل اتجاهاتها، لا يوجد بينها وبين الباطن تلك الصلة التي تتكون لدى أدونيس.

ومن هذا المفهوم. . . فإن الفهم الحسي للخيال لدى نزار فهم جمالي،

---

(١) الشعرية العربية / ٦٩.
(٢) سعاد الحكيم / المعجم الصوفي / ٤٤٧.
(٣) فلسفة الفن / ٢٦٨.

وتصوير واقعي، وهو أقرب في حقيقته إلى الواقع منه إلى الخيال الإيحائي. فهو لا يضيف على جسد الحقيقة إلا مسوحات جمالية، لربما كانت بالنسبة له أداة ووسيلة لشحن المتلقي، ومنبهات حسية أكثر مما هي رؤياوية.

الصورة الشعرية

الصورة الشعرية، إنها - وبلا شك - تركيب من نسيج الخيال، ينسجه المبدع بعين خلاق، لا بعين راء، أو ناقل، فيضع كل قدراته من أجل أن يدرك ما وراء الحقيقة، وما وراء المرئي، لأن أي نقل لايعدو أن يكون تكراراً، ونسخاً لما هو موجود، بل لا يأتي هذا النقل تصويراً واقعياً للمرئي، ولكنه صورة مشوهة له.

إن معنى الصورة، من تصور الشيء، وتصور الأشياء لا يعني رؤيتها بالعين، لأن العين لا ترى إلا هيئاتها الخارجية السطحية، فأي نقل لماتراه العين، مسخ للموجود، لا تصور ولا تأمل في العالم وأشيائه على رأي أدونيس[1]. وكل مايمكن أن يقال، أنّ مثل هذه الصورة لا تعدو عن كونها تعبيراً بالكلام عما هو موجود.

في حين أن حقيقة الصورة الشعرية، وفق معايير مفهوم الشعر، تتجاوز المدركات الفنية والمحسوسة، تتجاوز كل (رؤية) مهما كان نوعها، حجمها، جمالها، إلى (رؤيا) عن طريق الخلق والابتكار. ولذلك فحين يقول أي. س. دلاس «إن إنتاج الصورة الشعرية يرجع بشكل عام إلى عمل العقل في عتمة

---

(١) الصوفية والسريالية / ١٩٩.

اللاوعي»[١]، فإنها لا تعني الخلق والابتكار، باعتبار غاية دلاس، هي (المتعة)، وليس ماتحققه الصورة من رؤيا للإنسان وللعالم والكون. الصورة لدى دلاس رؤية لوجه الأشياء، وجمالها الخارجي (المؤقت)، في حين يرى أدونيس «أن الصورة الشعرية... تكشف عن المعتم، الغامض في داخل الإنسان؛ إنها تبرز مايتحسسه القارىء أو يفكر فيه، دون أن يحاول التعرف عليه... تقدم له مفاتيح ووسائل للاستبصار في عالمه الداخلي...»[٢] وهذا لا يكون إلا في حالة التعرف على الأشياء من خلال ما يحدث في اختلال الحواس، وتجاوزها لكل ماتحس به، لأنه لا يمكن التعرف عن طريق الحواس إلا على ظواهرها. ولذلك عندما تعتمد الصورة في «تشكليها على اختلال الحواس، وتداخل الإدراكات، فهي صورة لا تهتم بالظاهر من علاقات الأشياء. فكل جذورها تنحل وتتفاعل لتكون قادرة على التعبير عن الحالة الباطنية بحيث تصبح الصورة حدساً مفاجئاً»[٣].

إن النسيج الشعري الحي، ماهو إلا محاولة لخلق وابتكار الصورة الشعرية التي تتجاوز وصف المصوّر، باعتباره شيء موجود (بالسبق). ولذلك يرى أدونيس أنّ «الصورة التي يخلقها [الشاعر]، بدءاً من الأشياء المحسوسة الغائبة لا تهدف إلى وصف... الأشياء الخارجية بذاتها، وإنما تهدف إلى أن تطيل حركتها الداخلية، كأن الأشياء هي التي تكشف عن نفسها في ذات الشاعر»[٤].

وهذا يعني أن إدراك الإشياء عن طريق الحواس، إنما هو إدراك محدود بحدود الوصف الخارجي للأشياء، وهذا ما يتناقض مع مفهوم الشعر الذي تشكل الصورة الشعرية أحد مكوناته.

---

(١) سي. دي لويس / الصورة الشعرية / ٤٣.
(٢) الشعرية العربية / ٧٣.
(٣) مصطفى السعدني / التصوير الفني في شعر محمود حسن اسماعيل / ٩٧.
(٤) الثابت والمتحول / ٢: ١١٢.

فالأشياء بوصفها الخارجي (معرفة)، تبقى معطلة، لحين قيام الصورة بمنحها القدرة على الحركة (داخلياً)، فتكشف عن كوامنها وغوامضها بنفسها، فتثير ذلك الحدس الشعري المفاجيء لدى الشاعر، وعندئذ، تجمع بين أمرين : تجمع بين وصفها الحسي الذي يدركه الوعي عن طريق الحواس في العالم المرئي، ووصفها المعنوي الذي ينّم عن الإثارة الكامنة في الأشياء التي أدركها اللاوعي في عالم اللامرئي. مما يجعل الصورة لا نهائية لها. وذلك لأنها «نتاج الحرية وتعبير عن دينامية خلاقة، وبفضلها تنبثق الدهشة، وتتفتح الذات على روعة الخلق وجمال الوجود»[١].

بيد أنّ هذا لا يعني أنّ محاولة الشاعر في خلق الصورة الشعرية ليجعل من الصورة غاية في ذاتها، وإنما هو محاولة للغوص في أعماق الشيء، أعماق النفس، حيث أن «كل صوت رمز، والكلمات جزء من حركة النفس ومن حركة الشيء»[٢]. إلا أن هذه الكلمات، وإن كانت جزء من حركة النفس لكن علاقتها بالأشياء في حقيقتها علاقة تسمية، وعلاقة وصف، قد لا تتجاوز غير ذلك، أما علاقتها بالصورة فهي علاقة خلق وتكوين، لذلك فعلاقتها في الحالة الأولى هي تعبير عن حالة النفس، أما علاقتها بالصورة فإن الصورة (نفسها) تنفذ إلى النفس وتحاكيها بلغة غير اللغة التي تشكلت، أو خلقت وتكونت عنها لأنها لغة شعرية وتصويرية في (آن)، فهي لغة (لا نهائية) لها في الخلق والفهم، وكذلك الصورة لا يمكن تحديد أطرها الكامنة فهي صورة (خلقية) لا نهائية لها.

وعليه، فالصورة لدى أدونيس - بهذا المعنى - لا تعني صورة لذات الأشياء التي ينسجها من خلال المرئي، وإنما حركة تتولد عن تحسس الوعي الباطني بالأشياء. لأن «الصورة الشعرية ليست تشبيهية تولد من المقايسة أو المقارنة، وإنما هي ابتكار، تولد من التقريب والجمع بين عالمين متباعدين،

---

(١) الخيال / ٢٦٢.

(٢) الثابت والمتحول / ٢: ١١٢.

بحيث يصبحان وحدة»[١]. بفعل الخيال الشعري - ولربما - خارج مدركات الحواس الظاهرة، حيث أنها لو كانت بفعل الحواس (لوحدها)، لما ارتقت الصورة بالحركة التي تتجاوز حدود ماهيتها.

فحقيقة الابتكار، هي ذلك التجاوز للأشكال الصورية المعروفة، والمألوفة، بحيث ليس للوجود الجديد، وجود مسبق، أو ما يشابهه، فلا تقاس الصورة بما هو موجود ولا تقارن في كليتها أو في جزئيتها. فلقد كان يتصور أن التشبيه هو الصورة، من خلال نظام العلائق بين المشبه والمشبه به. لكن بنية الصورة في نسيجها اللغوي، هي غير بنية التشبيه، فالتشبيه بحاجة إلى وجه شبه بين طرفين، لكن الصورة لا تحتاج إلى وجه الشبه بينها وبين (المصوّر). لذلك يرى أدونيس أن «التشبيه يجمع بين طرفين محسوسين، إنه يبقى على الجسر الممدود فيما بين الأشياء. فهو لذلك، ابتعاد عن العالم، أما الصورة فتهدم هذا الجسر، لأنها توحد فيما بين الأشياء، وهي إذ تتيح الوحدة مع العالم، تتيح امتلاكه»[٢]. وهذا ما يخرج مفهوم الصورة عن وجه التشبيه والمقايسة أو المقارنة، ويبعدها عن التجزئة، فليس هناك شيء ما يجمع بين الصورة و (المصوَّر) إلا (ذات)، ترمز إلى الصورة نفسها، والمصور نفسه. في حين أن المشبه له (ذات)، والمشبه به له (ذات) أخرى غير ذات المشبه، أما وجه الشبه فلا يكون (الذات الواحدة) للمشبه والمشبه به بصفته العلائقية بين الاثنين. لذلك يتبين أن لكل من الصورة والتشبيه وسائلهما المختلفة في تحققها «فللصورة الشعرية وسائلها الخاصة، وقد تكون من هذه الوسائل، الاستعارة غير أن الإستعارة أيضاً إذا أخذت منفردة لها وسائلها الخاصة، وكذلك التشبيه فإن له مجاله الخاص في الاستعمال - إن الصورة الشعرية قد تستفيد فائدة كبرى من الإستعارة والتشبيه للوصول إلى الكمال المنشود في أن تكون المدخل»[٣].

---

(١) الشعرية العربية / ٧٧. (٢) زمن الشعر / ٢٣٠.

(٣) ابراهيم جنداري / الصورة الادبية / الجامعة / ع٤ / ك٢ ١٩٧٧ / ٥٠.

إن كلاً من التشبيه، والإستعارة وإن شَكّلا وحدة فإنهما يتجزءان، في حين لا يمكن تجزئة النسيج العلائقي للصورة، فهو من جهة يشكل وحدة عضوية لها، وجزءاً كبيراً من الوحدة العضوية للشعر أيضاً. وذلك لأن طبيعة الصورة «ليست محددة أو مجزأة إلى أدوات»[١]، إنّها تجربة إبداع وخلق جديد، يمكن أن تظهر في كيان واحد، وهي تعانق في إطارها الشيء ونقيضه، وفي ذات الوقت تمتزج به، لتستمد منه بعض خصائصه، إنها التجربة - التعبير عن الحالات النفسية والأحاسيس الغامضة التي تتعانق فيها المشاعر المتفاعلة في خلق الصور المبتكرة.

ليس هذا وحسب، فالصورة، ولما كانت ذات الأشياء، فإنها تمكننا من امتلاك تلك الأشياء، ليس لمحاً أو إشارة لإمكانية العبور فوقها أو عليها، لأن الامتلاك ليس شكلياً، بل هو امتلاك تام، أقل مايعني تلك القدرة على النفاذ إلى حقيقتها وجوهرها، لتكشف عن نفسها، وتفصح عن ذاتها، باعتبار ماتشكل في الواقع، وباعتبارها الكوني، وعند ذلك تمتلك القدرة على الإشعاع ليس في الظلام، ولكن في النور، فيصبح الشعر عندئذ وفق هذه الصورة - شبيهاً (بالبرق) الذي يضيء في عتمة الليل، فيضيء جوهر العالم وكوامنه الممتلئة[٢].

إن عتمة الأشياء تكشفها الصورة كشفاً (برقياً)، خاطفاً، ولذلك يرى أدونيس، أنّ الصورة ليست «مجرد تقنية بلاغية، أو وصفاً، انها تبدو على العكس بدئية تنبثق مع الحركة نفسها التي ينبثق بها الحدس الشعري، وهي عصية على الإحاطة بها عقلياً أو واقعياً. ذلك أنها تفلت من حدود العقل والواقع، لاتشير إلى ما يتجاوزهما. إنها ضوء يخترق ويكشف فيما يتجه نحو

---

(١) فاديم كوزينوف / التفكير بالصورة في الخلق الفني / الاداب / ع١٠ / ١٩٦١/ ٢١.

(٢) زمن الشعر / ٢٣١.

المجهول. الصورة هنا تعبير - أي تغيير»[١]. إنها بهذا التصور هدم للعالم القديم، وبناء للعالم الجديد، ليست تكراراً أو صناعة، تجسيد للحياة، كشف منفلت من حدود العقل والواقع، باعتباره الحدسي، واختراق لهما، إحاطة بالكون. إن هذا التجاوز للعقل والواقع، وعدم الإفصاح عما تجاوزهما، إن هو إلا دلالة «على أساس التفاعل بين العقل والخيال»[٢] في نسج الصورة الحدسية.

لقد اعتبر أدونيس أنّ الصورة «فضاء متموج، وحركة من الشعور والفكر[٣]» لذلك فهي ذات دلالة بنائية، تقوم على تفسير حقيقة هذا الفضاء (بالمكان)، ذلك الحيز الشعوري الذي يعمل جاهداً على «إخضاع الطبيعة لحركة النفس وحاجتها... يأخذ الشاعر كل الحق في أن يشكل الطبيعة وصورها، الناجزة كيفما شاء»[٤]، إذ تعمل حركة الشعور والفكر على خلق الطبيعة وصورها، وليس العكس. كما تعمل على تجميع كل عناصرها المتناقضة في إطار صوري جوهره التآلف الشعوري والنفسي مما يشكل امتزاجاً واقعياً، باستطاعته أن ينفذ إلى الآخر ليفتح كشفاً جديداً لم يعهده الشاعر من قبل، كشفاً غير مألوف، أقل مايظهره طاقة الخلق. فالشاعر «لايتميز عن الكائنات الأخرى بطاقة النقل، وإنما يتميز بطاقة الخلق. إن النقل عمل تكرار، لا يعمق الطاقة ولايغنيها، بل على العكس يسطحها ويفقرها، مما يسطح العالم ويفقره»[٥]. ولذلك فجوهر الصور الانفتاح الكلي على العالم والغوص في اعماقه والتعرف على جوهره.

---

(١) الشعرية العربية / ٧٧.
(٢) م.ن / ٥٧.
(٣) الشعرية العربية / ٧٧.
(٤) التفسير النفسي للادب / ٦٥.
(٥) الصوفية والسريالية / ١٩٩-٢٠٠.

إنّ الصورة الشعرية طاقة مبتكرة تعرضية، غير هامشية في مفهوم الشعر، لأنها في الأصل (طاقة إيحائية)، لاعتبارين، الأول أنها نسيج خيالي (إبداعي)، والثاني ربط علائقي غير مألوف، ولذلك فهي تعمل على «توسع المسافة بين الدال والمدلول، أي بين الكلمة والمعنى، فهي تخلق عالماً خيالياً، ايحائياً. والقيمة الجمالية [للشعر].. تكمن في طاقتها على الإيحاء: الأحلام التي تثيرها، المشاعر التي توحي بها، الأفكار التي تكشف عنها، الأسئلة التي تولدها...»[١]، فإذا ما انعدمت هذه المزايا، خرج الشعر عن كونه شعراً جديداً، وخلقاً إبداعياً بالمفهوم الشعري الجديد للشعر.

فكلما توسعت المسافة بين الدال والمدلول، كانت الطاقة الايحائية للصورة أكبر وأوسع مدى. إذ إن هذا التوسع، يزيد من تعدد الاحتمالات، وتعدد المعاني وتعدد القراءات بفعل استمرارية (الخلق) في الصورة، حيث لا نهائية لها.

لكن هذا لايعني أن المعنى هو الصورة، بل العكس، الصورة هي المعنى، كما يقول ابن عربي[٢]، فإيحاء الصور بالمعاني، إنما ينبع من تلك المسافة العلائقية بين الدال والمدلول حين تتجاوز كل اعتبارات (الحسي والمعنوي)، وتصبح ظاهرة شعرية، يمكنها أن تبدو لا هي حسية، ولا هي معنوية خالصة، بل تشكيل سحري يجمع الظاهر والباطن والحسي والمعنوي بكل تماميته[٣].

إضافة إلى ذلك، ولما كان الشعر (فناً) جمالياً في ذاته، فالصورة رمز لهذا الجمال، إن كانت هذه الصورة حسية أو ذهنية، لأن تشكيلها الجمالي، بمقدوره أن يعمل على إثارة الحلم والعاطفة، فيولد الصور المتتابعة، كما يولد

(١) الثابت والمتحول / ٣: ٩٩.

(٢) الصوفية والسريالية / ١٥٣.

(٣) مصطفى ناصف / الصورة الادبية / ١٣٧.

الإحساس بذات (المصوَّر)، ويعطيه قيمة ومعنى إضافيين. وعند ذلك يمكن للصورة أن «تكشف عن الأبعاد الأساسية في العالم الخارجي، فتنقل بذلك ماكان مكبوتاً أو مجهولاً أو مهملاً»[1].

أي، أن كل شيء يكتسب حركة، ويكتسب انبثاقاً خاصاً خارج عالمه المألوف. فلم تعد الصورة قائمة على تشكيل بسيط، وإنما تشكيل معقد، كما لم تعد تشكيلا علائقياً تتعادل فيه العناصر المكونة لها، بل نسيج علائقي يقوم على الربط بين التجربة الحسية والحدس ليتمكن من النفاذ.

وإذا كانت التجربة تسير في كثير من الأحيان خارج تجربة أو مسار الحدس، ويوجهها العقل فان الخيال حين يتفرد بالتجربة ينقلها خارج عالمها، فتتجاوز فرديتها وتصبح أعمق بعداً في الشمول، كما يكسب الصورة / التجربة فرادتها غير المعهودة، وبذلك يتنفس المكبوت الداخلي، وتتنفس التجربة، فتكشف عن المجهول.

إن الصورة بهذا المعنى وهي تكشف عن ذاتها، إنما هي «وحدة متكاملة تنبع من استغلال الشاعر لوظيفة اللغة، فيجعل منها طبيعة لينة ثرية وجميلة معبرة وتشكيلية»[2]. إنها الصورة التكاملية لمفهوم الشعر، «فأينما ظهرت الصورة تظهر معها حالة جديدة وغير عادية من استخدام اللغة»[3].

إذن، يمكن القول بأن هذه الوحدة هي نسيج لغوي، في كل تشابكه إدراك لمفهوم الشعر، وأن علاقتها بالشعر هي غير علاقتها بنا، وذلك لأن الصور هي صور شعرية، وليست واقعية، باعتبار أنّ الشعر يتجاوز الواقع.

---

(١) الشعرية العربية / ٧٣.

(٢) قيس كاظم الجنابي / الصورة في الشعر العراقي الحديث / البيان / ع٢٦٧ / حزيران ١٩٩٨ / ٦٤.

(٣) مقدمة للشعر العربي / ١١٣.

إضافة إلى أنّ «كل الصور الموجودة المترابطة بعضها ببعض، تملك وجودها في صلتها بعضها ببعض، وليس في صلتها بما عندنا من أشياء، سواء فرض المرء أن هذه مشابهات لتلك أم أي وصف آخر لها»(١).

إن الصورة الشعرية بهذا المعنى تجسيد لعمل الخيال وعلاقته بالرؤيا الشعرية فالصورة جسد روحه المعنى. ونسيج يغرس الحلم في ذاكرة الشعر.

(١) افلاطون / البرمنيذس / ١٦٨.

الذاكرة

في سياق الحديث عن الخيال، تبين أن ثمة علاقات ما بين الخيال والذاكرة، ولعل جزء من هذه العلاقة يقوم على استحضار المادة المتخيلة، أو تذكرها في حالة التخييل، كلياً أو جزئياً. فتذكر صورة ما، واستحضارها يعتمد على قوتي الحس والتخيل، لأنّ (الذكر) لا يكون ألا بعد تحسسه وتخيله، بكونه محسوساً ومتخيلاً، وكلا العمليتين، التخيل والتذكر هما استعادة لصور ما[1]، وفق فعل إرادي في بدايته.

غير أن أي تذكر – وبما أنه حالة استرجاع – يشترط اقترانه بالزمان على رأي ارسطو، لكونه استرجاعاً إرادياً[2]، ولكونه صورياً، فالصورة بوصفها فكرة فينومينولوجية تفضي إلى ثلاثة تجليات. الصورة بوصفها إدراكاً، والصورة بوصفها تخيلاً، والصورة بوصفها ذكرى، وكلها تجليات يبدو (الأنا) الحد الجامع والظاهر، حيث لا ترد إلا إلى الشعور في مضايفته وقصده وعملياته الاحالية[3].

إلا أن الفرق بين صور الخيال وصور الذاكرة، يكمن في أن صور الذاكرة

(١) نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين / ٤٥.
(٢) عاطف جودة / الخيال / ٤٥.
(٣) م. ن / ٤٣.

تحددها وتمسكها مقولتا (التوالي) في الزمان، والتوالي في المكان. في حين أن صور الخيال تنطوي على تحطيم قصدي لهذه الكيانات، لأن الخيال (تحقق) للإرادة والحرية [١]. فتحدث فيه إضافات وتطورات تصل إلى نفي الصور الحقيقية عن الخيالية، باعتبار أن الصور الخيالية منفصلة عن مادتها، ولو كان هذا الفصل على سبيل الافتراض.

أما صور الذاكرة، ولارتباطها بالزمان والمكان، فهي استعادة لصور المادة المحسوسة بكل تفاصيلها، أو بعضها، لذلك فإنّ، «النظرة الشائعة بأن الخيال الشعري صور ذاكرة يجمعها الترابط قد تفسر نمطاً من الشعر بعينه، ولكنها لم تفعل شيئاً لتفسير الشعر في أعلى صنوفه» [٢]. وهذا ما يقود إلى إمكانية معرفة موضوع الذاكرة، وعملها، وتفاعلها معه.

فقد رأى سارتر «أنّ موضوع الذاكرة ليس موضوعاً لا عقلياً قوامه مجموعة من المتناقضات، بل هو موضوع له واقعيته في صميم الماضي، وهو يتمتع بفردية الشيء (المعطى)، إنْ لم نقل بانه يفرض نفسه علينا كالشئ الذي نلتقي به في الإدراك الحسي سواء بسواء» [٣].

وبهذا التعريف يفرق سارتر بين موضوع الخيال (المتخيل)، وموضوع الذاكرة، إذ يرى أن الموضوع المتخيل لا يتمتع (بالواقعية) التي يمكن ان يتمتع بها موضوع الذاكرة، ولعل سبب ذلك كما يرجعه سارتر، إلى أن موضوع الخيال يظهر في الشعور كحقيقة منفصلة عن الواقع ومنفصلة عن مجرى الوعي الحاضر أو الماضي، وأكثر من ذلك، يمكن أن يندرج من خلال الوعي السلبي في عالم اللأواقعي [٤].

---

(١) الخيال/ ٧٠.
(٢) بريت، التصور والخيال / ٥٠.
(٣) فلسفة الفن / ٢٣٢.
(٤) م. ن / ٢٣٢.

يؤسس أدونيس مفهومه للذاكرة العربية، على أنها استعادة الماضي، وقراءته قراءة ماضوية، محكومة بقرارات، وأحكام مسبقة، ليس للحاضر قدرة على تأسيس ذلك الفهم، إلا إذا كان الانطلاق تحولاً عما يشكل ثبوتاً على ذلك الذي ليس هو تراثاً بقدر ما أصبح بناءً راسياً في الذاكرة العربية. فيبدأ انتقاده للذاكرة العربية من خلال التأسيسات الأولى في ثقافتها، وبالذات الثقافة الدينية.

ففي محاولة لرفض الذاكرة العربية، يرى أدونيس، أن الآية القرآنية الكريمة ﴿ٱقْرَأْ بِٱسْمِ رَبِّكَ ٱلَّذِى خَلَقَ ۝١﴾ [العَلَق: الآية ١] الآية لا تعني من وجهة نظره، (اقرأ ما «كتب») وحسب، وإنما تعني كذلك «اكتب»، وفقاً لهذه القراءة. ويرى ان النص الديني الأول، يؤسس الكتابة في الذاكرة القراءة الأولى، التي هي قراءة دينية.

ويعتقد أدونيس، أنه من العبث أن ينتقد الكتابة العربية بقديمها، وحديثها، وأن يفهمها، مالم ينطلق، بدئياً، من النص الديني الأول، الذي أسَّسها، وصار ذاكرة لها، ومن القيم والعلاقات التي أرساها هذا التأسيس[1].

إذن، في البدء، يرى أدونيس، لابد من الغاء (التأسيس الأول)، وكل ما أصبح ذاكرة، وبحدود (التغيير والإبداع) في الثقافة العربية، وأن يتجاوز كل المفاهيم التقليدية السائدة في المجتمع العربي، لأن شهوة الكتابة تتضمن مزيداً من شهوة الحياة[2].

فالتغيير والإبداع يعنيان (الخلق)، كما يعنيان (التحول). لكن هذا لا يقتصر على فهم النص الديني الأول، بل يمتد إلى التاريخ، إلى العادات والتقاليد، إلى الفقه وتفسير التشريعات، وإلى الشعر بمفهومه ونصوصه، وإلى كل ما أصبح تراثاً...

---

(١) كلام البدايات / ١٧٧.

(٢) م.ن / ١٨٢.

ولما كانت الحاجة في مثل هذه المواقف لا تحتاج إلى التفسير والتأويل، بقدر ما تحتاج إلى التصريح، فإن لموقف أدونيس الصريح من الذاكرة، هو (الالغاء التام لها)، حيث يقول: «إذا كان هناك شاعر يلغي الذاكرة من الشعر والإبداع الشعري فاعتقد أنه أنا. ليس في شعري أي أثر للذاكرة بالمعنى الثقافي، لا على المستوى الذاكرة تراثياً ولا على مستوى الذاكرة الشخصية (.....) ولعل الغموض الذي يتهم به شعري بعض القراء عائد في الأساس إلى انعدام الذاكرة في هذا الشعر»[١].

إن الذاكرة هي استعادة نصوص أو تجارب، أو حالات ماضية زمنياً، وهي في ذات الوقت تلازم وعي الماضي، بكل تفصيلاته. ومن هذا المنطلق، عندما تستحضر الذاكرة (على أنها تأسيس) لتجربة أو لصورة ماضية، ووعي ماضٍ، فهي ذاكرة ميتة (زمنياً)، ولا يعلو حضورها عن كونه ذكرى، يمكن أن نعتز بها لأصالتها، أو لفرادتها أو لتعلقها بحياتنا العامة أو الخاصة، ليس أكثر، لا حقيقة «الذاكرة - المعرفة، أي الذاكرة المجردة تتضمن دائماً بالقوة، وعي الماضي وفي حين أن الذاكرة المتخيلة، التي تتأمل الماضي، تشتمل على المفهوم الواضح لهذا الماضي مخافة ان تتحول إلى مجرد مخيلة - نجد أن المعرفة لا تحتوي إلا على مفهوم غامض لهذا الماضي، ولكن هذا المفهوم موجود»[٢].

إن وجود هذا الماضي - كحقيقة موجودة وثابتة - لا يمكن الغاؤه، باعتباره ذاكرة ضمن الوعي بالماضي، ولكنه في ذات الوقت وعي ضيق إذا كان مجرد استحضار، لكل خصوصياته الزمانية والمكانية الخاصة به، فالشيء المهم في الذاكرة، هو القدرة على بعث التجربة الماضية، وإحيائها بحرية، مجردة من تذكر تاريخ حدوثها، ومكانها، وكيفية

(١) فاتحة لنهايات القرن / ٢٦٥.

(٢) جان كلود / الذاكرة / ٣٠.

حدوثها. والمهم في هذه القدرة هو العمل على استرجاع الحالة الشعورية الخاصة بهذه التجربة[١].

وإذا كان الشعر يمثل إحدى تأسيسات الذاكرة العربية، فإن رفض أدونيس للذاكرة الشعرية لا يبدأ من الذاكرة ذاتها ومفهومها، فيرفض الشعر على أنه (ذاكرة)، ولكن البدء من مفهومه للشعر، وعلاقته به.

فلما كان الشعر لديه سؤالاً، تتولد منه الاسئلة، ولا يصح أن يكون جواباً على سؤال، وأنه خلق في البنية والمحتوى، وأن مفهوم الذاكرة الشعرية لدى أدونيس يعني (التكرار، والتشابه كما يعني الرفض لكل تجديد، والانطلاق على ما هو إرث أدبي، عربي). وبقدر وجود العلاقة الضدية، كان رفض أدونيس للذاكرة بكل معانيها المتقدمة[٢] والتي تتجذر بعلاقات خارجية. فرفض الذاكرة يتم عندما تكون «الممارسة الأدبية العربية، على مستوى المؤسسة والنظام، تتمحور حول انتاج الشبيه، وإعادة انتاجه، استيهاماً منها أن في ذلك وحده ما يحقق التماسك. أي الحفاظ على وحدة الأمة - الهوية، أو وحدة الواحد»[٣].

لقد أعطى أدونيس أسباب رفضه للذاكرة، ليس على مستوى الشعر ومفهومه، وحسب، ولكن على مستوى المؤسسة (الدولة)، ومستوى مفهوم الامة العربية، كهوية ووجود. ولتمسك الأمة ومثقفيها بالذاكرة، على أنها (معطى يجب تقديسه) في كل زمان ومكان. فالنماذج التي أصبحت ذاكرة، لا يمكن مقايستها بالحضور اليومي، إذ ليس هناك نموذج ثابت يمكن ان يكرر نفسه، أو تكرره الأمة في كل لحظة، أو تكرره (العادة) لأن كل شيء قابل للتغيير والخلق والإبداع.

---

(١) مبادئ النقد الادبي / ٢٣٩.

(٢) يمكن مراجعة مفهوم الشعر ومفهوم القصيدة في هذا البحث.

(٣) سياسة الشعر / ٦٦.

فالممارسة الادبية وقعت في استيهام يتمثل «نظرياً، في المقولة السائدة التي تؤكد على إن الشعر ذاكرة (جواب)، [وليس سؤالاً]، أو بالأحرى ذاكرة استعادة للجواب المعطى، وعلى أن دور الشاعر هو أن يكتب متذكراً، لا سائلاً»[١]. ومن هنا جاء إلحاح أدونيس على إلغاء الذاكرة، وعلى الأخص الذاكرة الشعرية، ومحاولة ابتداع (ما يتجاوزها)، وما ليس لديه وجود مسبق أو قبلي، وذلك عن طريق توحد وجودي، قائم بين الإرادة الحرة، وبين التوقع، والحلم، والتمثل اللانهائي، بحثاً عن الحقيقة.

فالذاكرة – إذن– جواب مسبق لكل سؤال، «أما الشعر فلا يقدم جواباً. إنه سؤال – استبصار – أو هو كشف متسائل يتحرك في هيام متواصل لمزيد من الكشف المتسائل. وفي هذا أيضاً، يبدو الشعر انه يتناقص مع كل نظام معرفي مغلق، ووثوقي»[٢].

ولما كانت الذاكرة معرفة مسبقة، فالشعر والذاكرة نقيضان على رأي أدونيس ولربما بدا هذا التناقض من فكرة شائعة حول الحضارة الإسلامية بالذات، كما يتصور إحسان عباس، من إنها «ترى الزمن دوران – محدودة الأمد – يتخللها نظرة رجوعية إلى الماضي، بينما تذهب الحضارة الأوربية إلى ان الزمن تيار مستمر»[٣].

أما موقف نزار من الذاكرة، فهو موقف متناقض كلياً لموقف أدونيس، إذ يرى نزار أنّ «الذاكرة هي خزان ماء، وخزان ثياب، وحقيبة سفر، ولا أفهم أبداً كيف يمكن لشاعر معاصر أن يستغني عن خزانة ثيابه وحقيبة سفره»[٤]، ويعني هذا، أنه شاعر ذاكرة، وأنها تشكل لديه كل محتواه الثقافي، واللغوي

---

(١) سياسة الشعر/ ٦٦-٦٧.
(٢) م.ن/ ١٧٤.
(٣) اتجاهات الشعر العربي المعاصر / ٨٤.
(٤) لعبت باتقان / ٤٨.

والحضاري، فمتى ما احتاج هذا المحتوى، نهل منه. أما المؤاخذات التي سجلها أدونيس باعتبارها ذاكرة، فإن نزاراً نفى وجودها، فهي لديه «تعني التكرار، والاجترار، واستحضار أرواح الأجداد، ولكنها جواز سفر قابل للتجديد كل سنة أو سنتين، يسمح لنا أن نقوم برحلة حول العالم»[١].

إنّ الذاكرة لدى نزار لا تعني الماضي، ولذلك هي نفي له، كحدث، ونفي للتجربة السابقة باعتبار أن كل تجربة مقترنة بزمانها، لكنه يمكن استعادتها على وجه الذاكرة، وهي لا تعني التكرار، أو الاجترار من الماضي. ولعله في هذا الاعتبار ينطلق من مقولة «إن التكرار ضمن الحاضر المستمر هو غير العودة. لأن كل لحظة تجربة مستقلة وليست تجربة تستعيدها الذاكرة. فالتذكر الذي هدفه تجنب الحاضر المستمر إنما هو مجرد استعادة شيء في الماضي فيضحي هكذا بالآني ويخلط نوعين من الزمن، الحقيقي وذاك الذي تسترجعه الذاكرة»[٢]. وهو بهذا المفهوم للذاكرة، يحاول نزار إلغاء الوعي بالماضي، حدثاً، واستحضاره لوعي الحاضر، مستجمعاً، ومستحضراً الحالة الشعورية. فليس للحدث أو مناسبته الزمنية أي وجود في الرؤية الذكرية لديه، لأن اعتماده على الذاكرة، ليس تاريخاً، أو تسجيلاً، ولكنه حالة انفعالية مسترجعة، ومتجددة في الحضور الشعوري.

فالماضي الشعوري لدى نزار هو (الآن)، وهو (المستقبل)، وفي ذات الوقت، يمكن أن يكون القدرة على خلق وعي جديد، ليس بعيداً عن الوعي السابق، ولا منقطعاً عنه، وليس هو نفسه.

ساحة عمل الذاكرة، وميدان عملها هو (عالم الفعل) المتأتي من الحالة الانفعالية، فالذاكرة لدى نزار هي مقدار تعاملها مع (الفعل) حيث تحدث تداعياً في كل المعاني، عن قصد أو بلا قصد، وسواء يتدخل فيه العمل

---

(١) لعبت بإتقان/ ٤٨.

(٢) اللغة في الادب / ٦٥.

التنسيقي أو لم يتدخل، فإن من نشاط فعلها المتحقق هو تجميع الرسوبات الكسبية وتنسيقها، فيبدو وكأنه خيال، ولكنه في حقيقته (تداع) مفيد، يستعيض به عن الجوانية الشعرية باللحظة والجسد، المقتلعة من الجاهز[١].

لقد حاول نزار استخدام الذاكرة بغية تحقيق فهم حقيقي خارج وقائع الاحداث لتشكل فهماً للواقع اللانهائي الذي يستمد استمراره من الحاضر المستمر، فعمل على (دمج) الذاكرة وبمساعدة الإدراك، بالخلق الذي هو (حدس) في وحدة (آنية) تستبعد جميع الوعي الذي بعدت علاقته بالحاضر، لكنه غير منفصل أو منقطع منها في حقيقته، لأن كل حاضر ليس أكثر من الإستمرار غير المرئي للماضي الذي كلما تقدم الحاضر يتلاشى في المستقبل على رأي بيركسون[٢].

إذن، الذاكرة لدى نزار فهم تجربة الحاضر، ووعي للحدث الماضي، وانتماء التجربة انتماء شعوري، مجرد من الزمن الحاضر والماضي، لأن كل قصيدة يكتبها الشاعر «لا تنتمي مئة بالمئة إلى زمان كتابتها فقط، ولكنها تنتمي إلى زمان مركب يمد جذوره طولاً وعرضاً في أعماق أعماق الأرض»[٣]، وبهذه الرؤية حاول نزار أن يضفي على الماضي حركة، وحرية، يتواجد فيها حيثما يوجد الحاضر، لسبق الحضور (نفسه) على الماضي «فالماضي لا يتواجد فقط بصورة مشتركة مع الحاضر الذي كانه ؛ لكن بما أنه يحتفظ في ذاته (في حين يمضي الحاضر) - فإن الماضي بكامله، الماضي التام، كل ماضينا إنما يتواجد بصورة مشتركة مع كل حاضر»[٤].

فمفهوم الماضي لدى نزار، هو مفهوم الحاضر، وهو في ذات الوقت

---

(١) منير العكش / اسئلة الشعر / ١٩.
(٢) اللغة في الادب / ٦٣.
(٣) قصتي مع الشعر / ١٩٠.
(٤) البرغسونية / ٦٤.

(ذاكرة جماعية) وليست فردية، أو شخصية، فالكل يستمد شخصانيته منه، يعيش كل لحظة سابقة، متصلة باللحظة التي تليها، فالزمن (الذكري) لديه زمن مركب يجمع بين زمنين غير منفصلين، أحدهما يدرك الآخر، ويوصله بالآخر عن طريق الحركة الجدلية بينهما. فالذاكرة تقترن بالزمان، لان «الزمان هو في الجوهر ذاكرة، وعي، وحرية، وهو وعي وحرية لأنه ذاكرة قبل كل شيء»[١].

بيد أن هذا الموقف النزاري من الذاكرة - ورغم اصراره عليه - نراه في أماكن أخرى يتراجع، ويتخلى نزار عنه تخلياً صريحاً، وبإصرار أيضاً - كعادته - مما يجعل كل حالة أو رؤية لديه لا قرار لها. ولا يمكن تفسيرها أو تأويلها إلا بالموقف الآني، المتأرجح والمتذبذب، وليس بالموقف الثابت الذي ينم عن قدرة في حسم المواقف أو النوازع. فقد سئل -ذات مرة- عن تفسير اعتماده على الذاكرة الجمالية، فاجاب قائلاً: «أرفض القول إنني أنقل عن الذاكرة الشعرية العربية، أو أية ذاكرة أخرى. إنني بهذا المعنى شاعر مصاب بفقد الذاكرة. منذ بداياتي، حاولت أن آخرج على الأنموذج الشعري العام في الغزل العربي، فمن خلال قراءاتي الشعرية الأولى تنبهت إلى شيء خطير، وهو إن كل الحبيبات في الشعر العربي هن واحدة... ومقاييس المرأة الجسدية كانت هي الأخرى واحدة.. وإن الإنفعال بجمال المرأة كان دائماً صحرأوياً، .... من هنا أعترض على كلمة ذاكرة، لأنني على حدود تصوري، كنت أحاول أن أسجل علاقات الحب في عصري، بطريقتي الخاصة»[٢].

ماذا تعني هذه الرؤية...؟ إنها ذات الرؤية لدى أدونيس، وبلا تحريف، فالذاكرة لدى نزار تعني في هذا النص (التكرار والاجترار) وهاجس تحطيم الذاكرة الذي كان يلاحق أدونيس هو ذات الهاجس الذي يلاحق نزاراً -

---

(١) البرغسونية/ ٥٣.

(٢) عن الشعر والجنس والثورة / ٢١-٢٣.

أيضاً - مما يدعوه لا إلى تحطيمه، فحسب، ولكن إلى نسيانه بكل ما فيه، والانعتاق منه.

إنه التحرر من الزمان والمكان والشعور كذلك. فالذاكرة لدى نزار « بكل انواعها هي نوع من الارتباط بالماضي، والعودة إليه. إننا نتذكر أحبابنا لأنهم ذهبوا، ونتذكر أمواتنا لأنهم ماتوا.. وعلى هذا الأساس لا أحد يتذكر مستقبله»[١].

لقد قطع نزار استمرارية الذاكرة / الزمن، والذاكرة / الشعور، لأنه اعتبرها (موتاً)، وليست صدى، أو جسراً يربط الحالة الشعورية للحدث / الماضي بالحاضر، وباتجاه توقعي للمستقبل، فاعتبرها طريقاً لموت الاحساس، والشعور الإنساني في حاضر لا مستقبل له، لأن «التذكر التصاق والنسيان انعتاق عند الإشارات القديمة هو في تصوري، نوع من الوقوف على الأطلال.. يعيق الرحلة، وينحر الطموح، ويجعل عيني الشاعر في مؤخرة رأسه»[٢].

إن هذا الارتداد عن الذاكرة لدى نزار، لربما يرجع إلى أسباب عديدة، منها ما يخص التطور الإنساني في العالم، وما يقابله من جمود في الفكر العربي بصورة عامة، فمراجعة الذاكرة، مراجعة ماضوية، للإنسان، وللتاريخ، واستعادة لكل ما أصبح ميتاً، وتقديساً له، بعد ما أصبح لا يكون أكثر من شكل ضريح[٣]. إضافة إلى الأسباب السياسية، التي شكلت الذاكرة في بعض جوانبها جزءاً من تلك الاسباب.

إن أية ذاكرة، بمجملها، وحجمها الزمني تشكل (ثقافة)، وهي حصيلة كسبية، تمتد بين زمنين (ماضٍ) و (حاضر) يعتبره أدونيس (خزيناً) لكل كتابة،

---

(١) قصتي مع الشعر / ٢٠٦-٢٠٧.

(٢) م. ن / ٢٠٧.

(٣) م.ن / ٢٠٧.

إلا الكتابة الشعرية، باعتبار أن الذاكرة اتجاه نحو الماضي. ولذلك فهو يرى ان «الكتابة الشعرية هي صراع دائم ضد (الثقافة) أو الذاكرة [كما يسميها] باعتبار أنها مستودع للجاهز والمعروف والشائع، لذلك فهي تتجه بشكل عام نحو الماضي، وكل إبداع هو في صراع مستمر مع الماضي، إذن هو في صراع مستمر مع الذاكرة وهو نقيضها وضدها. وفي كل ما أكتبه شعراً ونثراً يلاحقني هاجس تحطيم الذاكرة»[1]، ليس من أجل هدم كل ما يشكل الماضي شعراً أو تراثاً، أو من أجل نفيه والوقوف منه موقفاً سلبياً، ولكن بغية التحطيم هذه، ترمي إلى اكتشاف الإمكانيات الإيجابية للماضي، وإمكانية إزالة الرواسب التي تراكمت عليه، من أجل الوصول إلى التجارب الأساسية التي حددت مفاهيمه الأولية، وموقفها الحقيقي من مسألة الموجود مع امتداد الزمان[2].

يبدو مما تقدم، أن أدونيس قد قسّم الكتابة إلى نمطين، نمط يختص به الشعر، ونمط تختص به كل الكتابات عدا الشعر، وميز بين النمطين من خلال استخدام الذاكرة، فالكتابة الشعرية لدى أدونيس هي ضد الذاكرة ونقيضها. وما عداها من الكتابات هو مع الذاكرة أو هو الذاكرة بذاتها.

لقد أوغل أدونيس في التباس كبير، إذ اعتبر الثقافة تعني الذاكرة، فالثقافة أياً كان نوعها، عربية أم غربية، لا تعني (الذاكرة)،لأن الثقافة، تعني العلم، والإبداع، وما لم يكن الإنسان مثقفاً، لا يمكن أن يكون مبدعاً في أي مجال كان، سواء كان هذا المجال شعراً أو تاريخاً أو أي علم آخر.

فضلاً عن ذلك، فإن لكل علم ثقافته الخاصة به، فهناك ثقافة تاريخية، واجتماعية، وإنسانية عامة، ودينية، وكذلك ثقافة شعرية. إن الشعر ثقافة لها

(١) فاتحة لنهايات القرن / ٢٦٥.
(٢) نداء الحقيقة / ٤٦.

اصولها وقدرتها على الخلق والإبداع الشعريين، فكل كشف شعري هو ثقافة جديدة، وكل رؤيا شعرية هي ثقافة شعرية جديدة، ومضافة.

وهنا يبدو التساؤل واجباً. . هل يمكن ان يعتبر كل كشف،أو خلق أو إبداع جديد، بحساب الذاكرة. إن الشعر ثقافة تتداخل في خضمّ كل الثقافات، وتأخذ منها وتعطيها وتواكبها، فإذا كان أدونيس يصر على ان الكتابة الشعرية هي غير الشعر، فهذا مفهوم لا يمكن تفسيره، لأن الشعر يستبين مداه من خلال كتابته، هذا من ناحية.

ومن ناحية ثانية، لو لم يكن الشعر ثقافة، لما استخدم أدونيس (نفسه)، مصطلح الثقافة الشعرية مبيناً أن هناك «عهد الثقافة الشعرية القديمة»[١]، وبالمقابل سيكون عهد الثقافة الشعرية الحديثة أو الجديدة.

أما بخصوص الكتابة، فهي الأخرى - أيضاً - على انواع، منها الكتابة الدينية، والفلسفية، والتاريخية والفنية، وكذلك الكتابة الشعرية، وكل كتابة تستمد نمطها وسياقاتها، ومفهومها من خلال ثقافتها الخاصة بها. فهل كل الكتابات في حقيقتها هي (ذاكرة) لأنها ثقافة، عدا الكتابة الشعرية ! مثل هذا الكلام فيه إيغال وعدم دقة في الفصل بين معنى الثقافة ومعنى الذاكرة.

إن ما تقدم ليست الغاية منه بيان معنى المصطلحين بالقدر الذي هو معالجة لمفهوم الذاكرة. إذ إن مع كل ما تعنيه الذاكرة لدى أدونيس، يمكن أن نفهم بأنّ الصراع (الأدونيسي) معها، هو صراع (الثبات) وليس صراع الماضي بحد ذاته، صراع مع التقليد، وصراع مع الأشكال الشعرية المتكررة، وصراع مع الأوزان الخليلية، وصراع مع القصيدة (المساجلة) التاريخية، وصراع مع كل الحتميات.

ولذلك يرى أدونيس أن الشكل الشعري ليس ذاكرة، لأنه نتيجة رؤيا

---

(١) زمن الشعر / ٥٤.

جديدة، وأن الشاعر المبدع، الخلاق، لا يمكنه أن يستعين بذاكرته من أجل اتخإذ شكل جديد، باعتبار أن الشكل ليس وجوداً جاهزاً، أو ليس وجوداً في المطلق، ولكنه خاضع لتعبير معين أو لتجربة معينة. وهو بعكس الشكل التقليدي إذا ما كتب الشاعر كما كان يكتب أي شاعر قديم وبالشكل ذاته، ولذلك يرى أدونيس أن الشكل ينفي الذاكرة (بتاتاً). ومهما كان نوعها ثقافية كانت أم تراثية[١].

وكذلك، فيما يخص المضمون، وتلقّي النص الشعري، فما يراه أدونيس، أن هناك شروطاً لحسن التلقي الشعري «أهمها ألّا نتلقى النص الشعري بأفكارنا المسبقة، خصوصاً إذا كانت نظرة الشاعر تخالف نظرتنا. ذلك أن تذوق القصيدة، شعرياً، لا يأتي من (مضمونها الفكري)، فيما هو (أفكار)، وإنما يأتي من فنية التعبير أو من نظام الكلام، ومن هنا لا يصح الحكم على القصيدة بمعيار المضمون، كأن نرفض مثلاً، باسم موقفنا الاخلاقي قصيدة نعدها غير اخلاقية، أو قصيدة تتعارض مع الأفكار التي نؤمن بها»[٢].

نستوضح من رأي أدونيس كذلك، أن الذاكرة على أنواع، منها الذاكرة الثقافية، ومنها التراثية، وإذا كانت كذلك، فلماذا لا يصح أن تكون لدى الشاعر ذاكرة شعرية أيضاً، أم أن كون الذاكرة (ماضياً)، لا تكون لدى الشاعر ذاكرة شعرية. . . !

صحيح، أن الذاكرة كما يراها جان كلود «ليست سوى طريقة خاصة جداً يستخدمها الماضي كي يستمر»[٣]، ولكن هذه الاستمرارية، ليست استمرارية حقيقية، لأن كل تجربة أو حالة ماضية انتهت في زمنها، وانتهى زمنها معها،

---

(١) فاتحة لنهايات القرن / ٢٦٦.

(٢) كلام البدايات / ٢٧.

(٣) الذاكرة / ٩.

ولكن الاستمرارية يمكن أن يفهم حضورها بالحضور الإلزامي لغاية ما، وإلّا ما تذكر الإنسان صورة قبل أن يوعز له بالحاجة إلى تذكرها.

ومن هنا، يمكن قبول ما قاله سارتر في كتابه (الخيالي): «إذا تذكرت حدثاً من أحداث حياتي الماضية فأنا لا أرفضه كمعطى غائب بل معطى موجود في الماضي»[١].

بهذا المفهوم، يكون الماضي مستمراً كلما استدعت الحاجة له، لا من حيث كونه ماضياً منقطعاً، ولكن من حيث كونه ماضياً مستمراً بالحضور، وربما الحضور المتكرر أو (التكرار). إضافة إلى أنه (بالمقابل)، فإنه يوجد في الجمل النحوية، إستخدامات جملية بصيغة الحاضر (المضارع)، ولكنها تدل بسياقها وتكوينها الجملي على الماضي - أي بالعكس - فالأفعال المضارعة المنفية بـ (لم ولما)، تقلب زمن الفعل إلى الزمن الماضي، وعلى هذا المنوال يمكن ان نفهم الذاكرة وحضورها بدلالتها، ولكن حضورها أو (استحضارها) بالتذكر، هو حالة متجددة حتى بالزمن.

إن الذاكرة لدى أدونيس، وبما أنها تمثل ماضياً، فهي ذاكرة (أصول) تقليدية، وعلى هذا الأساس يتم الرفض (الأدونيسي) لكل ما له صلة بالذاكرة، لأنه يعتبر استمرارها، ما هو إلا استمرار (للمتراكم) الثقافي الأصولي، الذي يسير عليه الشعراء التقليديون في كتابة الشعر، وهو استمرار للثبات، وللبقاء في (زمن أفقي) يمكن أن يقود الشعراء إلى كتابة منظومات نثرية، وليست قصائد شعرية، حيث يأخذون المطابقات التي خلقها اسلافهم بين عالمهم الداخلي والعالم الخارجي، ثم يدرسون منطقها الداخلي، محاولين تركيب قصائدهم بشكل يطابق قصائد الشعراء الأسلاف، وبذلك يكون التكرار والرتابة[٢].

بعد ذلك يستنتج أدونيس، أنّ اعتماد هؤلاء الشعراء على الذاكرة بهذا

---

(١) الذاكرة/ ٥٩.

(٢) الثابت والمتحول / ٣: ٥٦-٥٧.

الشكل، يؤدي إلى قتل الأشكال القديمة ذاتها بكل ما امتازت به، بفعل تقليدها وتكرارها. ولذلك فإن الانسلاخ عن الذاكرة، أولى من الأخذ بها، فزمن الإبداع هو زمن الشعر، وهو ليس أفقياً، بل عمودي، ولا يمكن أن ينشأ هذا الزمن (الخَلقي) الجديد إلا بتحطيم الزمن الافقي، والقدرة على إقامة مسافة بين الماضي والحاضر[١].

هذه المسافة بين الزمنين، ليست في حقيقتها زمن انقطاع، وإنما هي مسافة جسر رابط بينهما، ومسافة لها القدرة على تجدد الزمن الشعري، والزمن الإبداعي، [فـ] «العودة إلى الماضي والجذور هي العودة إلى الإبداع، لا العودة إلى الأشكال التي ابدعت، إنّ العودة إلى الماضي الشعري العربي، بتعبير آخر، لا تعني الإقامة في هذا الماضي وإنما تعني على العكس تجاوزه»[٢]، وبذلك يمكن أن يتحقق ما يمكن أن تسميه بالذاكرة الشعرية - إن صح القول -.

إذن، الذاكرة الشعرية لدى أدونيس هي الذاكرة / الزمن، ولكن ما يتميز في هذا الزمن، أنه ليس له وجود ذاتي متميز لديه، فهو مجال، وساحة لحركة الشاعر، كما أنه امتداد له، ويمكن من خلاله أن يتلمس أهم ما (يعكسه) داخلياً من خلال حركة الإنسان، وانتشاره في هذا العالم، إلى جانب حركة الواقع، بكل ما يحيط به خارجياً.

وبذلك يمكن الاستنتاج، أن الرؤية الذكرية لدى أدونيس لم تتجسد في ذات الزمن ولم يركز نظره فيه، ولا إحساسه الكلي في تغيراته وتجسداته، ولم يحاول أن يرى غير الصيرورة المستمرة فيه[٣]، ولعل هذا ما كان سبباً في رفضه المبدئي للذاكرة، وتراجعه عن رفضه في حالات أخرى.

---

(١) الثابت والمتحول / ٣/ ٥٧.

(٢) م. ن.

(٣) اتجاهات الشعر العربي المعاصر / ١٠٢.

لقد اعتبر أدونيس - في بعض الأحايين - أن الذاكرة هي ذلك الزمن الضائع، فلم يبحث عنه، ولم يبحث فيه - كما فعل بروست - لاعتقاده ان الماضي حدث انتهى عالمه، فراح يلاحق ويبحث عن زمن لم يولد بعد، زمن الإنسان (الجديد)، بكل اتحاده به، وهو في صيرورته المستمرة يرسم له أبعاده[١]، الحقيقية، اللامنتظرة، واللامكتشفة، لأن المنتظر والمكتشف معلوم، ومعروف بكل تفاصيله ووقائعه.

إنّ الزمن الذي لم يبحث فيه أدونيس، ذلك هو الزمن الافقي، السطحي، بلا جذور، أما الزمن (الأدونيسي)، فهو الزمن العمودي الذي يتجذر بالذاكرة بغض النظر عن مكانه. فَفَهمُ الذاكرة (الأصولية)، وفق معامل الزمن العمودي (الشعري)، يمكّن الشاعر من تجاوز زمنية الحدث / الذاكرة، واستدعاء الحدث شعورياً، وشعرياً في آنٍ، لأن ما يتملك الشاعر لا زمن الحدث، بل حالة الحدث التي تؤلف حالة شعورية لدى الشاعر، وتمكنه من كتابة نصه الشعري، وبذلك يكون الحدث / الذاكرة استدعاءً حضورياً ليس أكثر من ذلك، لأنه من حيث القيمة «ليست قيمة الذاكرة في القدرة على تاريخ الحدث أو استدعائه برمته، فمعيشة الماضي معيشة كاملة نقيضة في الشاعر، ولكن استدعاء المواقف لشبه بينها في الشعور واليقظة العالية هو من عمل الشاعر الذي يعينه خياله على التقاط ما [بعُد]. . عناصر حية في بنية القصيدة»[٢].

وهكذا، فنفي الذاكرة لدى أدونيس ليس نفياً للأصول بصفتها اصولاً، أو جذوراً، ولكنها إمكانية في البحث عن استمرار فاعلية تلك الأصول، وتفجيرها باتجاه «تخطي المفهوم الذي يرى في الشعر العربي القديم وثوقية جمالية وأنموذجاً لكل شعر يأتي بعده، أو مقياساً له، أو أصولاً أخيرة»[٣].

---

(١) اتجاهات الشعر العربي المعاصر / ١٠٢.
(٢) مصطفى السعدني / التصوير الفني في شعر محمود حسن اسماعيل / ٦١.
(٣) زمن الشعر / ٤٤-٤٥.

ولذلك يمكن للشاعر ان يكون اصولياً، وفي ذات الوقت يكون متجدداً، مع الحالة المتطورة والمتغيرة للعصر بكل ما فيه، وبمعنى آخر ان تحتوي الثقافة العصرية تلك الأصول، وليس العكس صحيحاً، إذا ما احتوت الأصول الثقافة العصرية وغلفتها بطابعها الزماني (الماضي) الثابت.

وفي هذا يرى نزار «أنّ تكون أصولياً، ليس معناه ان تبقى مدفوناً كالمسمار في الحائط، ولا أن تكون وتداً في خيمة، وإنما معناه أن تكون جسراً يربط بين قارة الماضي وقارة المستقبل، وأن تكون تلك المحطة التاريخية التي تتلاقى فيها القطارات القادمة من كل مكان... والمسافة إلى كل مكان... وإنه إذا لم يكن الفنان اصولياً كبيراً، فلا يمكنه أن يكون انقلابياً كبيراً...»[1].

إذن، (الأصول) لدى نزار هي الجذور، هي التراث والهوية الحقيقية التي تربط الإنسان الجديد بماضٍ لا ينقطع، متجدد إلى حد الحضور المستمر.

إنّ اقتراب نزار من أدونيس في رؤيته للذاكرة، الأصول، مؤكداً الحضور الإلزامي المتجدد للماضي، وفق استحضار الحالة الشعورية والشعرية، فالذاكرة لديه ليست نقيض (الحداثة)، وليست نقيض الشعر إذا كانت ذاكرة شعرية، فالمحطة التاريخية (النزارية)، هي نقطة التقاء (الذاكرة) مع (الحداثة)، عندما يكون الشعر فيها (خلقاً) و(إبداعاً)، ويتحول الوعي بالذاكرة / الزمن إلى حركة تصعيدية (عمودية)، تسمو بالوعي نحو الإدراك المتجدد وتسمو بالزمن كحالة شعورية حركية. إن الإدراك لا يأتي إلا من إدراك سابق، وكذلك الحركة لا توجد إلا من حركة سابقة[2].

إذن التكوين الشعري لا ياتي من عدم، وليس هناك شاعر معاصر من لا يمتلك تراكماً (ذكرياً) يولجه في نسيجه الشعري. لكن التناقضات لدى نزار،

---

(١) لعبت باتقان / ٧٥.

(٢) التصوير الفني في شعر محمود حسن اسماعيل / ٦٨.

قد تبلغ حدودها الغريبة، حين يرى الذاكرة التاريخية، هي ذات الذاكرة الشعرية، ولربما (الأصولية) النزارية تبلغ قداستها التي ترفضها الرؤية (الأدونيسية)، من منطلق انتماء نزار إلى حداثته الخاصة به، إذ يقول: «لا أريد أن أترك فندق التاريخ.. حتى لا أنام في الشارع. أريد أن أصل إلى المستقبل، دون أن أبصق على الماضي.. وأريد أن أتشكل في رحم الأصولية، كما تتشكل اللؤلؤة في داخل المحارة»[١].

لقد تصور نزار، أن الالتحام بالتاريخ، جزء من ذاكرته الشعرية، الاجتماعية، وفاته أن في الذاكرة التاريخية ما هو تاريخي بحت، لا يفيد إلا المؤرخ. أما الشاعر، فله ذاكرته الشعرية، التي تلتحم بازمنته الشعرية، وتلتحم بالأزمنة التاريخية، لأن الحدث التاريخي له زمانه الخاص به، لا يكرر نفسه، وإن كانت هناك مقولة تقول (أن التاريخ يعيد نفسه)، فليس هناك ما يعيد نفسه، كل حدث ينتهي بزمنه، ولكن الحالة الشعورية يمكن استعادتها عندما يطلبها الشاعر عن قصد، ولربما تستحضر بلا قصد.

إنّ الذاكرة نفسها لا تخلق موضوعاتها بنفسها، فالتكوين الشعري هو الذي يختار موضوعاته ويستدعي الذاكرة للتنظيم والربط بينها وبين الموضوع، من أجل ادخالها في نسق ملتحم غير متضاد في العلاقات، وعلى نحو خيالي، فيصبح «التخيل والتذكر بوصفهما وسطاً بين الفهم والحساسية وباعتبارهما ضرورة من اجل الربط بين طرفين، بين المقولات والحدوس الحسية. وليست العلاقات هي التي تؤسس الذاكرة وإنما الذاكرة هي التي تنشئ علاقة التجارب بعضها ببعض. وتتيح لنا من خلال الترابط أن نستحوذ على التجربة الحاضرة في سياق ما نتذكر من تجارب مر بها الشعور»[٢].

فاستحضار الشعور الماضي ضمن الحالة الحاضرة ليس ذاكرة في ذاته،

(١) لعبت باتقان / ١٦٢.
(٢) الخيال / ٥٣.

لأن الشعور الماضي المتجدد ضمن حالة الحاضر، له دافعه الشعري الخاص بالشاعر، والشعر، واقترانه بالشعري يخرجه من دائرة الذاكرة / الماضي، ولذلك «لا يمكن رفض الماضي ككل، هذا عبث. حين أقول : أنني أرفض الماضي، أعني، وهذا ما أريد أن يكون واضحاً، إنني أرفض الجوانب التي تعجز عن الحضور، وعن مواكبة المستقبل»[١]، وإلا فكل شعور بالماضي لا يشكل حضوره تطلعاً جديداً، هو في حقيقته شعور منقطع، يمثل الذاكرة بذاتها، وحدثها، وزمنها، وهي نقيض للشعر، وبذلك، يكون استحضار الشعور الماضي هو بمثابة وعي بالذاكرة، ووعي بالشعور.

إن جدلية الترابط بين الشاعر والذاكرة تكمن في حركية الذاكرة، والباعث الذي يحركها، وما يمكن أن نقدمه للشاعر حسب مفهومه الشعري. فعمل هذه الذاكرة لا يستنفذ أبداً، لأن الشاعر يبحث عن الحقيقة في فهم الحاضر والمستقبل، بأكثر من طريقة واتجاه.

وإذا علمنا انه لا يوجد حدس من التجريد المطلق، يعني ذلك ان الحدس - أيضاً - له اتصال بالذاكرة / الحدث، والذاكرة / الزمن، والذاكرة / الشعر، ويمكن عندئذ أن تكون حدثية الذاكرة وزمنيتها من خصائص العقل، وشعورية الذاكرة من خصائص القلب، وباتحاد العقل مع القلب، تنتفي النقائض، ويصبح الباب مفتوحاً امام الشاعر للولوج في الذاكرة الشعرية، بحيث يستحيل فهم الذاكرة، إنها تشكل ماضياً منقطعاً انقطاعاً تاماً عن الحاضر، وعند ذلك يمكن أن ينظر الشاعر إلى اتساع المساحة الزمنية (المتغيرة)، وغير المتكررة، مع قصد (المدة الزمنية) أو (اللحظة الزمنية) عند التذكر، بين الماضي والحاضر، فتصبح الذاكرة ليست استعادة بذاتها بل (شهوة)، ويصبح الشعر كذلك (شهوة)، وبذلك يكون بمقدور الشاعر أن يكتب كل ما يشتهي، وبتحفيز الذاكرة، ليمتلك

(١) اسئلة الشعر / ١٣٩ (النص لأدونيس في جوابه على سؤال).

الحياة الحاضرة[١]. ليس هذا وحسب، وإنما الشعر - في هذه الحالة - يتجاوز الذاكرة (ذاتها) ويتجاوز كل (زمن)، فيبدو في كل لحظة إنه «يضعنا دائماً على عتبة زمن آخر، بدء جديد لحياة مختلفة. إنه مغامرة، لكنها مغامرة فرح ورجاء وكل مغامرة تربطك بالمستقبل»[٢].

إن الذاكرة الشعرية بهذا المفهوم، هي طموح الشعر والشاعر، في تحقيق الرغبة. فالشهوة امتداد نفسي وعقلي وروحي، وتجاوز للممكن القريب بكل حيازات الشاعر من (متراكمات) صافية، للانقلاب من (جمادية) الذاكرة المنقطعة. وهي شهوة في إختيار ما يمكّن الشعر من الحركة المستمرة، باتجاه المستقبل.

فحين ينظر نزار إلى حزيران عام (١٩٦٧)، يرى أن «حزيران إرادة جماعية للانتصار لا مقبرة جماعية. حزيران جرح في الذاكرة.. وليس نصباً تذكارياً، أو يوماً نضيفه إلى قائمة المناسبات التي نقفل فيها الاسواق، والمدارس... ونتوقف عن العمل»[٣]، وبذلك تصبح ذاكرة حزيران ذاكرة حركية شعرية، يمكن للشعر أن يستعين بها ضمن الحالة الشعورية في الخلق والإبداع. إذ اعتبر الشاعر أن «كل ما قيل ما قبل ٥ حزيران ١٩٦٧ خِرَقٌ بالية.. وأثاث مستعمل.. وآثار قديمة»[٤]، حيث الذاكرة الشعرية (الحزيرانية)، مجردة من مأساوية الحدث المتجدد (بالذاكرة)، فأصبحت حالة الحزن (الشعورية) استدعاءً للانقلاب على الواقع المأساوي، وبهذه الرؤية يرى أدونيس أن استخدام الذاكرة يكون «في الحد الذي (تفيده) الذاكرة في فهم الحاضر ومواجهة المستقبل، أما ما يتجاوزه التاريخ فقد أصبح قيمة تاريخية

(١) كلام البدايات / ١٨١.
(٢) م. ن / ١٨١.
(٣) العصافير لا تطلب تأشيرة دخول / ٥٦.
(٤) م. ن / ٥٨.

تعني المؤرخ وحده. [لأن] جدلي مع الذاكرة في نطاق ما يجاوز التاريخ ولا يستنفده الزمن»[١].

فكل ما في الحالة، ليس بعثاً للحدث برمته، وإنما بعث لحالته وزمنه المستمر، فالنظرة الضيقة لهذه الذاكرة، حين يجعلها الشاعر (زمناً دائرياً مغلقاً)، وبملازمة الحدث للزمن، يجعلها (حدثاً دائرياً مغلقاً)، يعيشه الشعر والشاعر بلا خروج، وهذا قتل للذاكرة، وتحطيم لمعانيها، فالذاكرة خارج المفاهيم المغلقة «هي وعي للزمن»[٢] دوماً، ذلك الوعي المرتبط بالتجربة / الحالة، بل أكثر من ذلك، إنه مرتبط بالفكرة، فعند استدعائها، لا تستدعى بصيغة التجربة ذاتها، وباعتبارها الذاكرة / المعرفة، وإنما تستدعى عن طريق (الاختراق) الشعري وهو اختراق شعوري، حيث يخترق الحاضر الماضي، فتصبح الذاكرة وسيلة وليست غاية بذاتها، من أجل خلق وتكوين عالم جديد، يكون من حيث نضارته أنضر وأغنى[٣]، وإذا قيس بالعالم / الواقع، لأن كل واقع - لا محالة - ستمضي حالته باتجاه زمني مستقبلي، لتكوين حاضر جديد، فيصبح الحاضر الأول (الواقع)، ماضياً، ذاكرة، وعلى رأي أدونيس والحالة هذه «ما أضيق العالم وما أكثر ابتذاله إذا كان العالم (الواقعي) عالم الحساسية المشتركة هو العالم كله»[٤].

إنّه - أي العالم / الإنسان - يبقى في حالة صراع مستمر، لأنه يعيش في تطور دائم ومستمر، وفي ذات الوقت يعيش زمنية الماضي والحاضر في آن. يعيش زمن كل لحظة فيه تصبح يعد ومضة (ذاكرة)، وزمن حاضر (مستمر). فالصراع بين زمن تاريخي / ذاكرة، وزمن لانهائي يسمى (الخلود)، أو بالمعنى

---

(١) اسئلة الشعر / ١٣٨.
(٢) الذاكرة / ٦٠.
(٣) زمن الشعر / ٥٥.
(٤) م.ن / ٥٥.

الأدق، هو نوع من الانبعاث المتجدد، كي يبلغ الإنسان مرحلة يتجاوز فيها قلقه حتى من الموت، فيراه جزء ضرورياً من الحياة[١].

إذن، العالم / الواقع قد يفقد كل قدراته الحياتية، ولكن شعرية الشعر تحيله إلى واقع حياتي يتمتع بالحياة، بفعل الذاكرة والتخيل، وعندئذ تصبح كل العوالم الذكرية عن طريق التخيل، عوالم ذات مناخٍ، ومناخات متعددة، فكرية كانت ام جمالية. وهنا يكون الشاعر محكوماً عليه باستلابه الإيجابي للذاكرة، وليس العكس. فمهما أنكر الشاعر على نفسه، وعلى غيره، وتساءل إن كان في شعره ما يمثل أو يحمل ذاكرة، أم لا، يمكن القول، (لا شعر بلا ذاكرة)، من بعيد أو قريب، فالذاكرة العامة مهما كانت نقيضاً للشعر، فإن الذاكرة الشعرية، والشخصية، لربما أصبحت في قصيدة ما شعريتها، وذاكرتها الروحية والجمالية، «فالشاعر ينفتح شعرياً على الذاكرة باعتبارها لغة الكينونة التي تنسج من الأبعاد الرمزية ما يمكن أن نكشف به جوانب من التجارب البشرية»[٢].

إنّ النسق الذي تظهر فيه الذاكرة بشكلها الشعوري المتجدد، ليس نسقاً اعتباطياً، وإنما هو تعبير لغوي يرمي بشكل أو آخر بالذاكرة، ولولا العلائق اللغوية، ما ظهرت الذاكرة بشكلها الايحائي، ولذلك يمكن القول، بأن اللغة / الذاكرة وليست الذاكرة / اللغة، باعتبار أن ما يبعث بها ويوحيها هي (اللغة). ولذلك يقول رونالد بارت: «ان اللغة ليست ابداً بريئة، فالكلمات ذات ذاكرة ثانية تظل تلمح على مثولها من خلال المعاني الجديدة، والكتابة بدقة هي هذه المصالحة بين الحرية والتذكر، انها الحرية التي نتذكر، وليست حرة الا في لحظة الاختيار»[٣].

---

(١) اتجاهات الشعر العربي المعاصر / ٨٥.

(٢) عبدالعزيز بو مسهولي/ الكتاب والتأويل/ مجلة فصول/ مج ١٦/ ع٢/ ١٩٩٧/ ٣٥١.

(٣) اتجاهات الشعر العربي المعاصر / ١٤٠.

إن الرفض (الأدونيسي) للذاكرة، رفض للذاكرة (العامة) التي يعيشها (الكل) على السواء، يتقبلها، ولا يرفضها، إنها الزمن الثابت. لكن الذاكرة الشعرية الخاصة بكل ما تمتلكه من ماض، فهي حياة الحاضر واندفاعه، لأنها تصبح في مفهوم أدونيس «ليس الماضي كل ماضي، نقطة مضيئة في مساحة معتمة شاسعة. فإن ترتبط، كمبدع، بالماضي هو أن تبحث عن هذه النقطة المضيئة، الوفاء لغير هذه البحث وفاء لسقوط مسبق»[١].

وبهذا الطرح، تشكل الذاكرة جزء حياً من وحي الثقافة الإنسانية، المتجددة، والمبدعة، لأنها لم تعد الثقافة التي كان يتصورها أدونيس، صراعاً ضد الكتابة الشعرية، ولاهي مستودع للجاهز أو المعروف، والشائع، ولا هي تكرار لكل ماض. إن الثقافة هنا، ليست استعادة وإنما هي ابتكار، واكتشاف، ينطلق في كل ما يكتب ويقرأ من وعي أصيل، لأن الثقافة لا تكون في الشيء القائم المؤسَّس، وإنما هي فيما يتحرك، ويؤسِّس[٢].

وبما أن الذاكرة زمن، وليس هناك من زمن يقف في مكانه بلا حركة، فإن هناك فرقاً في فهم وتصور الزمن بين الجماعات الإنسانية، فالجماعات البدائية تتصور أن الزمن «ميثولوجي» أو شعائري، ولربما نتصور زمناً منعدماً في حين يشكل الزمن بالنسبة للجماعات المتحضرة زمناً «تاريخياً، لأعتبارات منها إمكانية قياسه والتعامل معه»[٣] ولكن التاريخية لا تعني التاريخ كأحداث بزمانها، ومكانها، وتفاصيلها، وإنما تعني، حالة ذكرية شعورية. وعليه، فإن الزمن الشعري لحظة وليدة لحظة تسبقها، وصاحب لحظة تليه، لكن هذا الزمن لدى نزار، هو زمن شعري، وهو ذاكرة شعرية، وبحسابه «لا يمكن قياس الزمن الشعري... وبالطريقة ذاتها التي نقيس بها الابواب والشبابيك

---

(١) الثابت والمتحول / ٣: ٣١٣.

(٢) م. ن / ٣: ٣١٣.

(٣) اتجاهات الشعر العربي المعاصر / ٨٣.

والبلاطة. الشاعر ليس بلاطة.. ولكنه موجة تلغي نفسها باستمرار، وحالة لا تعترف بحالاتها السابقة.... فالأزمنة الشعرية عندي، تكسر بعضها بوحشية لا نظير لها.. ومن أجل هذا أعلن اني شاعر لا ذاكرة له»[١].

ليس معنى هذا، أن الذاكرة الشعرية ملغية لدى نزار، فعدم الاعتراف بها، لا يعني الالغاء التام للذاكرة، لأنه كحقيقة لابد من الإقرار بها، « إنه لا يوجد ضرب من ضروب النشاط الفكري لا تدخله الذاكرة »[٢]. ولكنه يعني لدى نزار التجدد حين تتكسر الأزمنة، وينفك انحسارها الزمني المقيد، الضيق، لأنّ الإبداع الشعري يجعل من الشاعر يتعقب كل الأزمنة، بلا استثناء. وما يفكر به إن كان ذاكرة فهو هذه اللحظة الشعرية التي انزاح إليها الشاعر، واستعادها لحاضره الشعري، وهي في ذات الوقت اللحظة التي يبحث عنها بتكسر كل أزمنته الذكرية والحاضرة. وعليه يرى أدونيس « نحن لا نبدع المستقبل إلا في لحظة تتصل جوهرياً بالأمس والآن »[٣].

إذن، هو إحساس بهذه اللحظة، وسلوك إنساني باتجاهها، وهو نشاط مركب يجمع بين الزمنين، تكون الذاكرة الركيزة الأساسية، والمميزة لهذا النشاط وبأبعاده المعرفية والوجدانية والحركية[٤].

---

(١) ماهو الشعر / ١٤٥-١٤٦.
(٢) مبادئ النقد الادبي / ١٨٧.
(٣) زمن الشعر / ٩٥.
(٤) فاضل محسن / اسس علم النفس التربوي / ٧٩.



الفصل الثاني

عناصر التوصيل

- اللغة الشعرية
- موسيقى الشعر (الإيقاع - الوزن - القافية)

٢

اللغة الشعرية

تعتبر لغة الشعر إحدى أهم مكونات الشعر، وبنيته وفرادته، والسعي وراء اللغة الشعرية، سعي وراء النص الشعري بكامله، بحث في خارج وداخل الشعر، ومحاولة استكشاف اللامألوف في هذا المكون الشعري . ، فاللغة الشعرية ليست هي اللغة المعجمية التي تخضع لقوانين علم الصرف، أو النحو، أو التي تخضع لأوزان الخليل وبحوره. إنها «الطريقة التي يستعمل الشاعر بها الألفاظ، هي سر الشاعر نفسه. ولا يستطاع تعلمها، فالشاعر يستطيع أن يستعمل الألفاظ إستعمالاً واسعاً وناجحاً ولكنه لايدري كيف تتم هذه العملية»[1]، لذلك تبقى هذه اللغة (الخاصة) ملكوت الشاعر، وسراً من أسراره، الذي لو بحث عنه في وعيه لتعسر عليه الوصول إلى حقيقة هذا السر، الحقيقة الحية لهذه اللغة.

فالشاعر حين يتناول أو يفكر في لغته الشعرية، عليه أن يتناولها من الزاوية التي لم يتناولها أحد قبله، ولم يعرفها احد قبله، لتصبح - فيما بعد - لغته الخاصة به، وإشارة إلى ملكوته وقدرته. فالأديب يتعامل مع الكلمات تعاملاً خاصاً، ليس من السهل معرفته أو الوصول إليه، يتعامل في جو

---

(١) أ. أ. ريتشاردز / العلم والشعر / ٣١.

انفعالي، ضمن عملية متعددة الإتجاهات، وفي ذات الوقت هي عملية معقدة، ولخصوصيتها به فهو يختلف كشاعر عن أي فنان آخر[١].

وإذا صح القول، يمكن أن تكون هذه الزاوية (غير مألوفة)؛ أي إنها ليست شائعة في الاستعمال اليومي، أو حتى في الاستعمال الشعري المتعارف عليه، ولمعرفة هذه الكيفية الصعبة يرى ريتشاردز، إنه لابد أن نتخلص من بعض العادات الفكرية الراسخة في إذهاننا، وفيما يخص اللغة كمعرفة سابقة في كل معانيها المألوفة، وأن نزيل كل العقبات التي تقف حائلاً في طريقنا[٢]، والأهم من ذلك أن ينسى الشاعر كل الطرق اللغوية المشاعة والمستعملة كي لايكررها، وتصبح شيئاً اعتيادياً، ليس له أي قيمة تذكر سوى أنه شعر.

إن الدلالات الإيحائية للغة الشعرية لا يمكن التوصل إليها من خلال الحقيقة الواقعية للحياة بذاتها، وإنما يتوصل إليها من خلال الإدراك الحي للتجربة الشعرية، فاللغة الشعرية وليدة امتزاج الانفعال والشعور اللذين يسيطران على كيان الشاعر الخلاق. فتوّلد اللغة الشعرية بكل دلالاتها الإيحائية المعاني والدلالات الجديدة، بفعل الترابطات في الكيان اللغوي والشعري[٣] الذي يعبر عن جوهر الكيان الداخلي للشاعر. وبذلك تكون اللغة هي الشاعر، والشاعر هو اللغة على وجه المجاز.

ولما كان قصد البحث في المكوّن اللغوي الشعري اللا مألوف، فليس المراد الولوج في مخارج الألفاظ أو معانيها المحكية، وإنما يعني البحث في (المكوّن الشعري اللامدرك) الذي يعرّف أدونيس من خلاله الشعر، إنه «لغة

(١) موفق الحمداني / اللغة وعلم النفس / ١٨٨.
(٢) أ. أ. ريتشاردز / مباديء النقد الادبي / ٣٣١.
(٣) فائز عارف القرعان / الصورة الشعرية في شعر عبيد بن الابرص / مجلة البصائر / مج ١/ ع١/ ايلول / ١٩٩٦ / ١١.

لإدراك هذا الذي لا يدرك»[١]، وهو بهذا المفهوم، تكون اللغة قد تجاوزت حدودها في كونها (بنية معرفية)، أو لغة معيارية، أو لغة الاستعمال، بل تتجاوز كونها بنية ايحائية قريبة عندما ترتبط باللأوعي أو الوعي الباطني، لتشكل مفهوماً جديداً للشعر.

فاللغة على رأي هيدجر «ليست مجرد آلة يملكها الإنسان إلى جانب كثير غيرها، وإنما هي أولاً وعموماً مايضمن إمكان الوقوف وسط موجود منكشف»[٢] يعي الحقائق بكل أوصافها الخارجية، لكنه في ذات الوقت يجهل عنها أكثر من علمه بها، إذ لا تلبى حاجاته إلا من خلال البحث والتوغل في مجاهلها، لأن ما يدركه الإنسان بالحواس الخمس لا يشكل بالنسبة له عمقاً أثرياً، لذلك يسعى جاهداً في البحث عما يدركه بحواسه، ويتعمق هذا السعي كلما تعقدت الأبعاد الفكرية للإنسان من جهة، وكلما كانت هناك صلات صعبة ومعقدة بينه وبين العالم.

ومن هنا، يرى الشاعر نفسه «ازاء ظاهرة جلية، تتمثل بالبحث عن أبعاد الإنسان والعالم، والسعي للتوغل في دلالتهما من خلال وسيلة لغوية هي في متناول الجميع تقريباً. كما لو أن الشعر الحديث إذ يحول - ولما لا نقول: «يَبْسِط»؟ - اللغة الشعرية إلى مفهومها الحقيقي، أي مستواها الاجتماعي الحي، فإنه يجد نفسه أكثر تهيؤاً للاكتشاف العمودي لوعيه الخاص ولرؤياه الشعرية»[٣]، بكل أبعادها الاجتماعية والنفسية، الواقعية والحالية، تتراى له وكأنها الوجود بعينه، ووجه من أوجه العلاقات المتعددة بين الإنسان والعالم.

فلغة الإدراك للذي لا يدرك، لا تعني اللامدرك (المطلق)، وإنما اللامدرك (الآني)، واللامدرك (في الحواس من الشعور)، حين يكون مفهوم

(١) كلام البدايات / ١٩٨.

(٢) عاطف جودة نصر / الرمز الشعري عند الصوفية / ٥٩.

(٣) كمال خير بك / حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر / ١٦٧.

الشعر (رؤيا) بالحدس، وعندها يكون الشعر (لغة في داخل لغة)، وإن مايخلق الشعر، ويحوله إلى (رؤيا)، هو تلك اللغة (الحدسية) التي تعد انقلاباً يقوم به الشاعر لا في سطحية اللغة المألوفة وإنما في داخل اللغة، وفي داخل القناعات اللغوية الشعرية الثابتة، من أجل احداث تغيير في صورة الكون[١].

من الممكن أن تدخل كل الأشياء في عوالم اللغة لتكسب عناوينها، ومسمياتها باعتبار أن أي تغيير في الشيء بحاجة إلى وصف جديد، لأنه انفلات من حالته الأولى، ولا يكسب الشيء صفته الوصفية دون لغة، وبذلك تتأسس الأشياء بوصفها الجديد عن طريق اللغة، وتصبح نظاماً أو حالة كونية.

الذي يتكلم اللغة هو الإنسان، ويمنح الاشياء وصفها بلغته، ووصفه، فكلما كانت اللغة نفسها تفصح عمّا بداخله وخارجه ومايمنحه، فأقرب الحقائق «باللغة يظهر الإنسان ماهو، وبها يتأسس ويتحقق. إنها ممارسة كيانية للوجود أو هي شكل وجود، قبل أن تكون شكل تواصل»[٢]. وهذه الحقيقة الحية لايمكن نكرانها إذا أمكن القول - بأن أساس علاقات التفاهم بين الآخرين وتواصلهم هي (اللغة)، فمن حيث الوجود هي وجود قبل وجود هذا التفاهم، ولذلك فالبحث عن لغة التفاهم (الإيصال) تكون قبل البحث عن التفاهم نفسه، «ولكي تبني جسراً مع الناس، لابد أن تكتشف لغة قادرة على التواصل والإيصال.. فاللغة عنصر أساسي في عملية الزواج بين الشاعر وجمهوره، فشاعر بلا لغة هو شاعر منفي عن محيطه، ومعزول في جزيرة نائية»[٣].

قد يظن الشاعر أنه (باللغة) التي يستخدمها يكتب عن الشيء، لكون هذا

---

(١) لعبت باتقان / ١٢٥.

(٢) سياسة الشعر / ٨٠.

(٣) لعبت باتقان / ٢٧٦.

الشيء واقعاً، ولكنه حين يدرك أن ذلك الشيء موجود (بالفعل)، وأن اللغة في ذلك الشيء، - بتعبير أدق - فإنه يكتب الشيء (نفسه). ويفسر أدونيس ذلك بأن (اللغة ليست للإنسان لكي يقول ماهو واقع وحسب (والا تساوت بغيرها من الأدوات)، وإنما هي أيضاً، وقبل ذلك لكي يقول الوجود - كينونة وصيرورة»[١].

إذن، ثمة تناظرات تجري وفق نسق معين، ثابت، منها اللغة، الإنسان، اللغة باعتبارها (الوجود الأسبق) لكل ماهو (آني) أو (مستقبلي)، والإنسان باعتباره الموجود الذي يحرك الوجود. فاللغة تبدأ من حيث يبدأ الإنسان بالنمو والتطور، وكلاهما مترابطان ومتداخلان، ولذلك يكون من حق الشاعر بفعل التطور الإنساني والتغير الاجتماعي، أن يغير ما يشاء، وأن يأخذ ويترك مايشاء من اللغة المتعارف عليها، وإلا ما ظهرت الانزياحات اللغوية، في التآليف والمعاني. وعلى رأي هوراس «لقد أبيح، وسيباح ابداً، لكل جيل أن يسك من الألفاظ ماطبعته روح العصر. فكما أن الغابة تستبدل أوراقها كلما انسلخ عام، ما نبت منها قبل غيره سقط، كذلك الحال مع الألفاظ»[٢].

فالانقلاب اللغوي الشعري الذي يريد إحداثه نزار في داخل اللغة، هو تحقيق تغييرات في السكون اللغوي، إذ لم تعد اللغة تتلاءم مع التجربة الحديثة. فالشاعر يدرك أن كل تطور في الحياة هو نتيجة انقلاب على ما أصبح ساكناً فيها. ولذلك فإن «اللغة التي استعملت في الشعر القديم لم تعد حية، لا كتابة ولا مخاطبة»[٣]، مما يقتضي البحث عن أساليب لغوية جديدة، تكون أكثر عصرنة مع روح العصر، إذ إن «الحياة الحاضرة لم تعد تقبل بالجمود والرتابة والقوالب الجاهزة، لذلك اقتضى للتوصيل أسلوب متحرك

(١) سياسة الشعر / ٨٠.

(٢) هوراس / من فن الشعر / ١١٢.

(٣) أسئلة الشعر / ٦١.

يقترب أكثر ما يكون من التطور اللغوي. سواء الفصيح أم المحكي، واستمداد الموسيقا منها»[١]، وأية محاولة من هذا النوع، تستلزم البحث عن الصيغ والكيفيات التي يمكنها أن تضمن لهذه (اللغة الشعرية) الجديدة (النجاح) كأداة للتوصيل الشعري. من منطلق أن هذه الأداة غير مألوفة في السياقات اللغوية المتعارف عليها. فالعملية الانقلابية هي في حقيقتها عملية (خلخلة) في كل ما أصبح (قديماً) و (ثابتاً) على رأيه، إن لم يكن (هدفاً) و (بناء) جديداً.

لقد ربط نزار بين الواقع اللغوي والواقع الاجتماعي، معتبراً أن مايغير الواقع الاجتماعي هو (الحدث/ الثورة) داخل المجتمع كونه بنية تنظيمية، فأية خلخلة في النظام الاجتماعي تؤدي إلى خلخلة في النظم الأخرى، ومنها (اللغة) والنظام اللغوي، وهذا ما يفكر به أدونيس وينطلق منه، وبنفس الطريقة التي بنى عليها نزار رؤيته اللغوية الشعرية، إذ يرى أدونيس «أن الشعر في ذاته ثوري بوصفه حدثاً إبداعياً: فهو ثورة داخل اللغة من حيث أنه يجددها، وثورة في الواقع نفسه، من حيث أنه يرى إليه رؤية تجديدية، ومن أنه يغير، بتجديده اللغة، صورة الواقع، أي العلاقات القائمة بين الأشياء والكلمات، وبينها وبين الإنسان - وهو بذلك ثورة في وعي الإنسان»[٢] الذي يسعى للوصول إلى تغيير صورة الكون مثلما رأى نزار من قبل.

قد يتصور أن اللفظ المتعارف عليه يمنح الأشياء كل خواصها وحقائقها، من جوهرها إلى صفاتها، لكن الحقيقة عكس ذلك، فـ «المفردة إشارة ناقصة، تضيع جانباً كبيراً من حقيقة مدلولات الشاعر (....)، بل إن لدلالتها جانباً ذاتياً ربما يكون أهم من الأصل المعجمي، جانباً يشترك في تغذيته التصور، والذاكرة والانفعال والموقف والإطار بحيث يبدو أننا لا نستطيع أن ندخل عالم الشعر بغيرها»[٣].

---

(١) أسئلة الشعر/ ٦١.

(٢) سياسة الشعر / ١٧٥.

(٣) أسئلة الشعر / ٦٧.

إذن، لم تنعزل اللغة الشعرية عن مكونات الشعر الأخرى، فهي في الوقت الذي تجسد تلك المكونات، تتكيف اللغة بها، ومن هذا المنظور ينظر للشعر على أنه كل متكامل وليس عناصر متفردة، مع وجود خصوصية كل عنصر في ذاته ومع غيره.

وعليه، فالكيفية التي يمكن أن توصل الشاعر إلى هذه اللغة الشعرية الصعبة، والمعقدة إلى حد ما في خواصها وتركيباتها، وممارستها كـ (لغة) غير مألوفة بالمعنى الأدق، بحيث تستفيض بالكون الشعري، لا تتأتى من خلال الإفاضة في القراءة أو الكتابة الشعريتين - كما هما معهودتان - فـ «في النظرة الشعرية الجديدة، لا يكتب المبدع كما يتكلم، بل يتكلم كما يكتب. هذا يعني إفراغ الكلمات بحسب الكلام، إلى اللغة الجديدة : لغة الكلام بحسب الكتابة. هذا يعني إفراغ الكلمات من محتواها المألوف واستئصالها من سياقها المعروف. وبهذا المعنى نقول: الأساس هو الشاعر لا الشعر، وهكذا تصبح اللغة مجلى الشعر لا محبسه: لايلبسها، وإنما يتجلى فيها. وهكذا يؤسسها»[١].

إن حقيقة التأسيس اللغوي الشعري هي (كون) - في حد ذاته - لا يقوم على المعاني المبسطة أو المجردة وإنما من خلال علاقات لغوية جديدة، ومستمرة على التجدد، تكون بين الألفاظ والمعاني من جهة، وبين السياقات التعبيرية من جهة أخرى. فالتأسيس اللغوي كيان إنساني وشعري في آن واحد، وهندسة هذا الكيان ليست خرائط ثابتة، وإنما هي مواقف تعبيرية متغيرة. يشير موكاروفسكي إلى سماتها وخصوصيتها المهمة بقوله : «إن اللغة الشعرية دائماً تعيد إحياء موقف الإنسان من اللغة ومن علاقة اللغة بالواقع، وتجلو بطرق جديدة التأليف الداخلي للعلاقة وتكشف إمكانيات جديدة لاستخدامها»[٢]،

---

(١) الثابت والمتحول / ٣: ٢٨٢.

(٢) كمال ابوديب / في الشعرية / ٧٤.

بحيث تصبح هذه الاستخدامات لغة الكلام، لأنها لغة الكتابة (بالتأسيس) اللغوي الشعري.

وهنا يمكن للشاعر الناجح أن يكشف عن قدراته في (تأسيس) مالم يتأسس من قبل، و (يؤسس) مايمكن تسميته (بالمبنى اللغوي الشعري) الذي يشكل العالم التشكيلي (الكلي) للشعر. وهو العالم التي تتغير فيه علاقة الشاعر باللغة ذاتها، حيث «لاتعود اللغة وسيلة لإقامة العلاقات اليومية بينه وبين الآخرين، وإنما تصبح وسيلة لإقامة علاقة بين فضاء أعماقه وفضاء الأبعاد التي يتطلع إليها»[1]. وهو بهذه الرؤية لا ينفصل عن الآخرين بل يزداد اتصالاً بهم، لأنه (الأنا / الآخر)، وليس (الأنا / الذات). وإذا صح القول، هو ذلك الإنسان الذي لا تنفصل إنسانيته عن الآخرين، إنه فضاء (الرؤيا) بكل أبعادها ومداها العمقي الداخلي، والعلائقي الخارجي غير السطحي الذي تكونه العلاقات اليومية المباشرة.

إنّ التأسيس اللغوي الشعري الذي نادى به أدونيس، يقوم على معرفة اللغة التي «تولد مع كل مبدع، فلغة المبدع لا تجيء من كون الإنسان يعرف، جوهرياً، بين جميع الكائنات، بأنه الناطق. تجيء من الأصل لا من التالي للأصل، لا تجيء مما تراكم، بل مما لم يتراكم بعد، لاتصدر بتعبير آخر، عن منظومة من الأفكار والرموز والصيغ الموجودة سابقاً، بل تصدر عن مبدع يبدو لفرادة إبداعه، كأنه يؤسسها للمرة الأولى. هكذا لا تستمد لغة المبدع رموزها وأبعادها من لغة سابقة، وإنما تنشأ رموزها وأبعادها معها وتنمو معها، ولا نفهمها بالعودة إلى مصادر سابقة (الأساطير، التوراة، الشعر العربي، أو الغربي، الخ) وإنما نفهمها بالغوص فيها هي ذاتها»[2].

يلحظ ثمة تناقض في تركيبة المعادلة التي يريدها أدونيس أن تكون لغة

(١) مقدمة للشعر العربي / ١٢٥.

(٢) الثابت والمتحول / ٣: ٢٨٢-٢٨٣.

للمبدع، حيث يريد أدونيس أن (تجيء لغة المبدع من الأصل)، و (لا تجيء مما تراكم)، في حين أن (المتراكم) بالنسبة للمتكلم / الشاعر هو (الأصل) المتجذر في لغته، وإن عملية البناء اللغوي الجديد لدى أدونيس تقوم على هدم هذه التراكيب التي اعتبرت أصولاً يتكلم بها الشاعر، هذا من جانب، ومن جانب آخر يريد أدونيس (أن لا تجيء لغة المبدع من التالي للأصل) وإنما (تجيء مما لم يتراكم)، وقد يكون (اللا متراكم)، هو (التالي للأصل). بذلك يمكن قراءة هذه المعادلة بالشكل التالي :

تجيء من الأصل	لاتجيء مما تراكم
تجيء من التالي للأصل	تجيء مما لم يتراكم

بيد أن المخرج الطبيعي الذي يسعى إليه أدونيس، رغم ماخانته تراكيبه اللغوية - في بعض الأحيان - أنه يريد ان يقول وبكلمة أوضح وأدق : «الشاعر العربي بامتياز هو الذي يبدأ شعره بلغة فيما قبل اللغة - بلغة بعيدة عن هياكل الكلام المطروح في النهر الشعري الآتي من الماضي. هكذا يعيد اللغة إلى براءتها وعذريتها. وتتهيأ الكلمة كي تكون مغامرة وكشفاً، وتصير فضاءً مادياً وروحياً، تصير إشارة وحركة وفعلاً»[١] قابلاً لخلق التفاعل بين الآخرين، إذا اعتبر الآخرون وجوداً قائماً قبل هذه اللغة الشعرية الجديدة، وليس قبل اللغة ذاتها، وأن الشاعر كان الباحث المتجدد عن وسيلة للتفاهم والتفاعل، وأنه خلق أو ابتكر أو اكتشف هذه الوسيلة الجديدة لتحقيق غاياته، وأن (اللغة) هذه الوسيلة ليست هي (الغاية) في حقيقتها، وإنما (التفاعل القائم بينه وبين الآخرين) هو الغاية القصوى.

وأزاء ذلك، يبقى الشاعر / الإنسان ساعياً لخلق أرقى مايلبي حاجاته، وهذا لا يحصل إلا إذا اعتبرت اللغة في أبسط صورها وأدقها هي تجربة كبيرة

(١) فاتحة لنهايات القرن / ٣٣.

من تجاربه الكثيرة، إذ «إن الشاعر كان يحطم قالب اللفظة ويفضّ قشرتها، ويأخذ لبابها ويحولها إلى أداة إيحائية بعد أن كانت أداة أيضاحية في اللغة المقيمة الشائعة»[١]، وبذلك التحويل كان الشاعر يعمد إلى بعث الروح في اللغة ليكسبها قدرة على بث مايريد وفق منظومة لغوية انتشل الشاعر كلماتها من الغدير الذي غرقت فيه، أو نسلها كلمة كلمة من نسيجها القديم، ليعود بها ثانية في نسيج جديد.

إنه بهذا الفعل يفرغها من شحنتها القديمة، ومن كل دلالاتها الشائعة والمبتذلة، ليملؤها بشحنة جديدة، خالقاً منها (لغة ثانية) لاعهد لنا بها[٢].

فالتجديد اللغوي الشعري لدى أدونيس هو (خلق) لغة ثانية، لغة إيحائية وليست زخرفية، أو جمالية، لغة باستطاعتها أن تخفي شيئاً ماوراءها، تدرك المتلقي فتجعله باحثاً ومكتشفاً، فإذا اكتشف ذلك الشيء، كانت هذه اللغة مفاتيح إلى عالم الشاعر لمعرفة أسراره وخفاياه.

مايميز هذه اللغة (الثانية)، أنها «اللغة المغسولة من صدأ الاستخدام الشائع الجاري، إنها نوع من العودة إلى البراءة الأولى في الكلمات»[٣]، حيث لم يبدأ الشاعر بعد بالكلام، ولم تبدأ القصيدة، فلا يزال الشاعر يبحث عن الكلمة التي لم ينطقها، ولم يسمعها، ليقولها على أنها الكلام الذي يقال لأول مرة، فتصبح الكلمة «طريقة تعبير «أي انها رؤيا فنية للإنسان والتاريخ»[٤]، وبهذا المفهوم يكون أدونيس قد تجاوز (الموروث اللغوي) باعتباره أداة لتكوينات جمالية شعرية زخرفية، أو بيانية، أو صنعية، مضى على استخدامه واستهلاكه وقت طويل، ففقد كل حيوية التجديد والإبداع،

(١) إيليا الحاوي / الرمزية / ١٢١.

(٢) زمن الشعر / ٢٤٣.

(٣) م. ن / ٢٤٣.

(٤) م. ن / ١٩٧.

وحرارة الحياة، حتى أصبحت هذه اللغة وكأنها ذلك الكائن الذي شاخ وهرم، وتحول إلى مايشبه الركام، فراحت تناقض العمل وتنغلق في وجه المستقبل[١].

إن اللغة الشعرية لدى أدونيس لا تثبت على شاكلتها التي وجدت أو اكتشفت فيها، بل تتغير وفق منطق التغييرات التي تطرأ على الأشياء، فأي عمد إلى تجريد اللغة من هذا التغيير، إنما هو محاولة إلى إنهائها، وقتل إيحاءاتها، وإن النظرة إلى المفردة على أنها وحدة لغوية ثابتة المعنى، إنما هو مفهوم ينطلق من النظرة النفعية للشعر[٢]. في حين أن حقيقة الشعر ليست غاية نفعية لذاتها. وإنما هي جمالية في ذاتها، نفعية في غيرها.

إذا كان البحث عن (لغة ثانية) لدى أدونيس يبدأ (بالخلق)، ومن داخل هذه اللغة ومن خلال العودة إلى منابعها، فان نزاراً الذي يشاركه في هذا البدء، ومن داخل اللغة أيضاً، يخالفه في طريقة البحث عن هذه اللغة.

فأدونيس، لا يبحث في اللغة التي يتكلمها الناس، وإنما في اللغة التي يكتبون بها لكي يتكلموا بها كما مر بنا. أما نزار فإنه يبحث في الجسر الذي يربط بين لغتين، لغة يكتب بها الجميع، وأصبحت في رأيه (لغة مقفلة)، أقفل اللغويون عليها الأبواب ومنعوها من الخروج والاختلاط في الشارع على رأيه، وهي بحاجة إلى ترجمة رموزها، وبين لغة (عاميّة) يتكلمها الجميع ولا يكتبون بها، وهي في حركة وحرية تامة، مشتبكة بأعصاب الناس. وانفعالاتهم وتفاصيل حياتهم اليومية[٣].

إنّ الجسر اللغوي الذي يبحث عنه نزار هو نتيجة الانقطاع بين اللغتين، والذي جعل اللغة التي يكتب بها الشعر لغة غريبة، إذ إن «العربي يقرأ ويكتب ويؤلف ويحاضر بلغة، ويغني، ويروي النكات، ويتشاجر ويداعب أطفاله،

---

(١) زمن الشعر / ١٩٧.

(٢) الثابت والمتحول / ٣: ١٠٠.

(٣) قصتي مع الشعر / ١١٨-١١٩.

ويتغزل بعيني حبيبته بلغة ثانية هذه الازدواجية التي لم تكن تعانيها بقية اللغات، كانت تشطر أفكارنا وأحاسيسنا وحياتنا نصفين»[١].

أمام هذا الموقف والشعور بازدواجية لغوية، كان لابد من البحث عن مخرج منها، لأنها حالة الغربة. فاعتمد نزار على ما أسماه (باللغة الثالثة)، التي «تأخذ من اللغة الأكاديمية منطقها وكلمتها، ورصانتها، ومن اللغة العامية حرارتها، وشجاعتها وفتوحاتها الجريئة»[٢].

ولعل السؤال الأجرأ، ماهي الشجاعة التي تمتاز بها هذه اللغة، وماهي تلك الفتوحات. . ؟ والجواب بأبسط صوره، أنها اللغة التي تميل إلى أدنى حد في بساطة الفهم (الذاتي)، والتي كانت سبباً إلى جانب أسباب أخرى ساعدت في انتشار نزار (قبل لغة نزار) كلغة شعرية لكن نزاراً اعتبر أن حرارة هذه اللغة هي تلك الطاقة الحسية (الكامنة) في التأثير الحي والمباشر في المتلقي، وشجاعتها، تعني ذلك الاستعداد الفطري في الاقناع، أما فتوحاتها فلا تزيد على شموليتها.

لقد اعتبر كمال خير بك أنه «مع نزار قباني الذي تقف لغته عند عتبة الحداثة الشعرية، بدأت المفردة العربية النزول من أعالي البرناس، إلى الشوارع والحدائق ومخادع النوم الدمشقية. فبعد أن اتبع نزار قباني خطوات فرلين Verlain والقاموس «الأثيري «لسعيد عقل، في قصائده الأولى، اتجه صوب جمال البساطة الشعرية، معطياً حتى لمفردات المحادثة اليومية وتعابيرها شحنة تعبيرية جديدة وإشعاعاً جمالياً لا مثيل له»[٣].

مايهم في النص المتقدم نزول المفردة العربية (الشعرية) من أعالي البرناس إلى الشوارع، وحقيقة هذا التصريح لاتعني (رقي) اللغة الشعرية بأية

(١) قصتي مع الشعر/ ١١٩.

(٢) م.ن.

(٣) حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر / ١٢٨.

حال من الأحوال، بالقدر الذي ينم هذا النزول عن هبوط مستواها. أما بقية النص فأظن أن كمال خير بك قد اعتمد على ما قاله نزار على شفاه الناس حول اللغة التي يتعامل معها، إذ قال: «تعاملت مع المفردات الموجودة على شفاه الناس، تعاملت مع الكلمات الساخنة والطازجة والمعجونة بلحم الناس وأعصابهم وواقع حياتهم اليومية (.....) من رحم الكلام اليومي تخرج القصائد، وأية ولادة لا تحدث في هذا الرحم هي ولادة قيصرية. انني ضد الولادات القيصرية في الشعر. ومهمتي كشاعر هي أن ألتقط الشعر من أفواه الناس، وأعيده إليهم»[(١)].

لكن الملاحظ على هذا الكلام، أن نزاراً حين يتعامل مع المفردات، إنما يتعامل وفق معادلات حسية ليس لها من التأمل أو الحدس والرؤيا شيء، يتعامل وكأن هموم الناس شيء واحد بلا مغايرة، ولا اختلاف. هذه اللغة التي يكتب بها نزار لايعدها أدونيس بـ «مستوى الإنسان الخلاق، وإنما هي في مستوى الإنسان المستهلك، وحاجاته العملية السريعة»[(٢)].

غير أن نزاراً حين يدافع عن هذه اللغة، وكأنه قد عرف مستواها الحقيقي - يرفعها عن مستوى اللهجة العامية. فيدعي أنها انعكاس لثقافة العصر، وثقافة المثقفين، فينادي «بشعر هامس كلغة الحديث اليومي، [لكنه]. . لايعني بالطبع الهبوط به إلى ظلمات الأزقة ومستنقع العامية، كل مانطلبه أن يكون شعرنا في المرحلة الثقافية التي نحن فيها صورة لهذه الثقافة وانعكاساتها»[(٣)].

لقد وازن نزار في نص سابق بين لغتين، لغة الكتابة ولغة (لهجة) الكلام، مدعياً أن الأولى قد أقفل اللغويون عليها الأبواب وأن الثانية والتي يتكلم بها

(١) عن الشعر والجنس والثورة / ٣٧.
(٢) سياسة الشعر / ١٣٢.
(٣) الشعر قنديل اخضر / ٤٥.

الجميع، تمتلك الحركة والحرية وأنها تشتبك مع الناس في أعصابهم وانفعالاتهم، ويؤكد على أن لغته الثالثة هي حصيلة امتزاج بين اللغتين.

والسؤال المطروح، كيف يمكن الموازنة بين اللغة الفصحى، لغة الكتابة، واللغة (اللهجة) التي يصفها في نصه الأخير (بالمستنقع).. ؟ إنه السؤال الذي لا يحتاج إلى جواب، حيث لم يكن الشعر في يوم ما بمستوى (العوام)، وهذا مايظهر من كلام كمال خير بك، حين أقرّ بأن نزاراً أنزله (من أعالي البرناس إلى الشوارع) فجمال المفردة، وشفافيتها وانتشارها في (الحديث اليومي ولغة التعامل) لا يعني رقي هذه المفردة أبداً.

أما أدونيس فهو حين يتكلم عن اللغة التي يُتَكلَّم بها، ويُكتَب بها يقف في الطرف الآخر بعيداً عن رؤية نزار. فهو لا يرى أن الهوة تكمن في الفروق التي حددها نزار بين اللغتين، لغة الكتابة واللهجة العامية، وإنما الهوة في الطريقة التي تفهم بها اللغة، لأن «شعراء يكتبون بلغة يسمونها دارجة إلا أنها أكثر صعوبة من اللغة الفصيحة، حتى عند عامة الناس. فالهوة إذن لا تنتج عن اللغة، بل تنتج عن مستويات الفهم، والمعرفة والطاقة النفسية. ومشكلتنا، إذن ليست في أننا نكتب بلغة ونتكلم بلغة. كما يبسطها بعضهم. مشكلتنا أننا نكتب بروح تقليدية ولغة تقليدية شبه ميتة، مشكلتنا هي في انعدام الإبداع وضعف روح التجدد، وانحطاط المستويات الثقافية العامة»[١].

من الملاحظ، أن مرجعيات كثير أو بعض مفاهيم نستقيها من رؤى ومفاهيم نقدية لا تنسجم مع ظروفنا وحياتنا وطرق كتابتنا ومحادثتنا. ومنها هذه الدعوة إلى اللغة الوسيطة أو الدارجة كما يسميها نزار، وأصل هذه الدعوة هي دعوة أليوتية، يرى فيها أليوت «أن الشعر يجب ألا يبتعد ابتعاداً كبيراً عن اللغة العادية واليومية التي نستعملها ونسمعها»[٢]، فيعمد الشاعر أو

(١) فاتحة لنهايات القرن / ٦١.

(٢) نقلا عن: محمد النويهي / قضية الشعر الجديد / ١٩.

الناقد العربي على نقلها خارج سياق الفهم الموضوعي، ولذلك، لو أمكن استقبال هذه الرؤية وقبولها على سبيل الافتراض. هل المشكلة الحقيقية هي مشكلة اللغة إن كانت لغة الكتابة أو اللغة المحكية. . ؟ والجواب. . لا. إنما المشكلة الحقيقية كما حددها أدونيس مشكلة الفهم فلو قدر للشعر أن يكتب بأدنى حدود البساطة اللغوية، ولا يوجد من يستوعب هذا الشعر أو هذه اللغة فلا فائدة من اللغة التي يكتب فيها الشعر.

ومن جانب آخر، وفيما يخص الشاعر، ليست المشكلة مشكلة اللغة التي يكتب فيها الشاعر قصيدته، وإنما المشكلة في كيفية الكتابة، فاللغة جزء من كيان، ولكن كيف يستخدمها، وفي أية طريقة يكتبها. . . هذا هو السؤال ؟

يبدو أن كلاً من نزار وأدونيس قد اختلفا أشد الاختلاف في اللغة التي يجب أن يكتب فيها الشعر، ولكنهما اتفقا على أن اللغة التي يكتب فيها الشعر - أثناء دعوتهما - لغة (ميتة)، ولاتلبي حاجة الشاعر والآخرين، ورغم أن كليهما يدعوان إلى لغة جديدة، لكن نزاراً لا يبدأ أو ينهض من أصل اللغة التي يراها ميتة ليبعث فيها الحياة والتجدد، في الوقت الذي ينطلق أدونيس من هذا الأصل بفهم جديد، بعيداً عن التقليد. فهو لا يدعو إلى ترك أو دفن اللغة التي توارثها، وإنما يحاول أن ينفخ فيها الروح الشعرية المتجددة، وذلك هو سر الإبداع.

وبعد كل ماتقدم، يمكن تثبيت بعض الملاحظات على دعوة نزار للغة الثالثة :

١ - برّر نزار دعوته لهذه اللغة بحجة أنها اللغة التي وجدها على ألسنة الناس عامة. يتكلمون بها، وقياساً على ذلك فإنها اللغة التي يحتاجها الجمهور كما يرى ذلك. وفاته أن هذه اللغة وبسبب عموميتها وشيوعها (المبتذل)، لا يمكن أن تكون لغة شعرية وإنما هي لغة متدنية إلى حد ما، ولذلك لا يمكن الإقرار بأنها لغة الجمهور حتى وإن بدا هذا الجمهور كبيراً.

٢ - وبسبب تدني هذه اللغة، فإنها لاتحتاج إلى التفكير العميق أو التأمل والرؤيا. فكل مافيها مباشر.

٣ - عدم الإقرار باختلاف المستوى الثقافي لجمهور المتلقي، وإن جمهور الشعر ليس كل الجمهور، وإنه الجمهور الذي يحتاج إلى لغة تختلف كثيراً عن لغة عوام الناس.

٤ - لم يعِ نزار مستوى لغته الثالثة التي يكتب فيها وعياً موضوعياً عندما فسر مستوى فهم جمهوره لشعره والذي حدد فيه مستوى جمهوره يمتد من الوزير إلى كناس البلدية، واستنتاجاً من هذا التحديد يظهر هبوط في المستوى الثقافي لدى جمهور نزار بدءاً من ذلك الوزير الذي عناه إلى كناس البلدية[١].

وقد قام منير العكش باستبيان بسيط على عدد محدود من القراء حول قصيدة لنزار، فكانت النتيجة اتفاق على تفسيرها بنسبة (١١/١٠)، حيث لم ينفرد بتفسيرها سوى واحد، في حين إتفق الباقون على تفسير متقارب ويعزو العكش سبب هذا الاتفاق على تفسيرها إلى عدم امتلاك شعر نزار قدرة الإشعاع الإيحائي الذي يمكن أن يخدع الناقد[٢] أو المتلقي.

إن اللغة الشعرية التي اهتم بها نزار تنطلق من تاكيده على (المفردة اللغوية) التي تتفاعل مع عواطف المتلقي بغض النظر عن تفكيره، تلك المفردة التي تهيج الانفعالات وتثيرها. وتعيش في وجدان الناس، وإنها موجودة في كل مكان - وأكثر من ذلك - يقول عنها: «المفردة كجسد لغوي، تاريخي، قاموسي، لا تعنيني، ولا تشغل بالي كثيراً. ما يهمني هذه المفردة التي تتساقط كالمطر من شفاه الناس. . . وتضوع كالعرق من رائحة أجسادهم. .»[٣].

---

(١) لعبت باتقان / ٧٩.

(٢) أسئلة الشعر / ١٨.

(٣) لعبت باتقان / ١٨٩.

هذا الالتحام بين نزار ولغته، جعلت منه شاعراً حسياً يوازن بين مايتحسسه، وما ينطق به، فلغته - إذن- لغة الآخرين، أخذها عنهم بكل تحمل من معاناة (حديثا). وأعادها إليهم بحسه الشعري (شعراً)، ولعلها اللغة الصادقة البعيدة عن الزيف والخداع، ومادامت بالأصل هي لغة - الآخرين - فعندما تعود إليهم تعود جميلة في كل شيء لا تعبر عن شخصية الشاعر فحسب بل عن شخصية كل الوجود ومافيها من أسراره[١].

لقد بحث نزار عن هذه المفردة في كل مكان، واستباح من أجلها كل شيء، لذلك كان يتسلل «إلى المقاهي والسيارات العمومية والشوارع الخلفية والاسواق الشعبية المكتظة. [ليسمع] اللغة بنقائها وفطرتها الأولى..»[٢].

إن هذا التصريح كشف آخر عن مستوى اللغة التي كان يبحث عنها نزار، ليسمعها ويعيدها إلى نفس الأماكن التي تزدحم بالجمهور (الناس) ولتشكل واحة انتشاره الشعري، ولذلك فإن هذه اللغة الشعرية (الشعبية) - إذا جاز القول، ورغم كل مافيها من بساطة الاستقبال - لا تمثل قدراً شعرياً أو ثقافياً (أو وظيفياً)، يمكن من خلاله اعتبار مثل هذه (اللغة المثلى) للشعر، لأنها - اللغة- لا تمثل إلا المستوى الثقافي المتدني. الذي لا يرفع المتلقي إلى مستوى الشعر، ولكنه ينزل الشعر والشاعر إلى مستوى المتلقي الذي أخذ منه الشاعر مفرداته.

الحجة المبررة أن (الغالبية العظمى) التي يذكرها نزار من الأمة العربية تعاني (الأمية)[٣]، وقد قدرها بنسبة ٩٥٪، فهو يكتب لها، تاركاً النسبة القليلة من المثقفين ٥٪، باعتبارهم (القلة)، ولربما يسميهم (بالصفوة) الذين يكتب لهم بعض الشعراء تاركين النسبة الكبيرة التي يكتب لها، ولكن الحقيقة

---

(١) عبدالفتاح صالح نافع / عضوية الموسيقى / ٤١.

(٢) لعبت باتقان / ١٨٩.

(٣) المصدر السابق.

الموضوعية تستوجب غير ذلك في الشعر، وإن هذا الرأي لا يقول به شاعر مؤسس، فالوظيفة الشعرية تحتم على أن يزيد من نسبة المتعلمين والمثقفين، ويقلل من النسبة التي تعاني من الأمية كما يذكر.

لقد اعتنى نزار بما هو قريب وبسيط، فأسس كما يقول جمهورية شعرية تخاطب (الكل) بلغة واحدة، معتبراً «أن اللغة الشعرية في هذه الجمهورية، لاتعرف التفرقة الطبقية، أو العنصرية أو الثقافية»[١]، بل يمكنه أن يقول أنها لا تفرق بين الفئات (العمرية) أيضاً لأنها لغة دغدغة المشاعر، وليست لغة محادثة العقل، والحدس والرؤيا في الزمن الصعب.

فاللغة التي تحدث عنها نزار، لغة تستوجب بكل صورها وحساسيتها، أن يتعامل معها المتلقي بعواطفه الجياشة، وبرفق ووداعة لأنها لغة (وديعة)، فلا هي تتعبه ولاهو يتعبها، ويحمّلها ما تحمل من أفكار هذا العالم. لقد نسي نزار «أنّ أصوات الكلمات ورموزها المكتوبة ظواهرها مادية ومحسوسة... في حين أن معانيها أو الأفكار التي تحملها أو الصور الذهنية التي تعبر عنها أو تشير إليها أو تدل عليها ظواهر لا مادية. تفقد الكلمات جوهرها الفكري إذا اعتبرناها مجرد أصوات أو رموز مكتوبة لأن أهميتها الفكرية تكمن في أنها تنقل ذهن السامع أو القارىء إلى أشياء أخرى تختلف عن وجودها المادي المحسوس. فالفكر إذن يأخذ منطقه من معاني (الكلمات)»[٢].

وعليه، فالشاعر حين يتعامل مع اللغة فهو يتعامل مع (الشعر/ الثقافة)، باعتبار «أن الثقافة البشرية والسلوك الاجتماعي والتفكير لاتوجد في غياب اللغة»[٣] على رأي هكسلي Aldos Haxley، وأنه - كشاعر -، لابد أن يتحسس ويشعر بفروق كبيرة بينه وبين الآخرين، باعتباره مبدعاً وخلاقاً،

---

(١) ماهو الشعر / ٧٢.
(٢) نوري جعفر / الفكر طبيعته وتطوره / ٢٥١.
(٣) جمعة سيد يوسف / سيكولوجية اللغة / ١٤٣.

وليس معنى هذا مكابرة أخلاقية منه عليهم، ولكنه في الحقيقة يتجلى شعرياً ووظيفياً بكل إمكانياته ضمن الواقع الذي يعيشه.

فإذا كان الشعر ثقافة الشاعر، فحقيقته «مركز سيطرة آخر، مظهر من مظاهر اقتلاعنا الزماني والمكاني» وهو «أولاً، لغة، اللغة أداة تواصل وتفاعل وهي بالنسبة إلى المبدع، حضوره الإنساني بامتياز، إذ هي دمه»[١].

التواصل والتفاعل مع الآخرين يستلزم البحث عن أداة تتجدد، أو عن أداة لها القدرة على الحركية المستمرة لخلق هذا التواصل، ليس شرطاً على الشاعر أن ياخذها من لسان الآخرين، وإلا كيف يكون خلاقاً ومبدعاً، وليس شرطاً عليه أن تكون بمستوى (كل) الآخرين، لأنه يدرك اختلاف مستوى الفهم والوعي الثقافي. ولكن يشترط أن تكون بمستوى القدرة الفعالة في خلق وإحداث ارتجاج أو اهتزاز بين أوساط الآخرين كي تتفاعل هذه الأوساط جميعاً، لترتقي إلى المستوى الجيد الذي يريده الشاعر بهذا الخلق (المتفرد)؛ لان رؤية أدونيس تقوم على «أن اللغة ليست مفردات مجردة حيادية. موجودة بعيدة عنا، بل تعيش في أعماق الخلاق... إنها بكلمة ثانية، صورة روحه وتفجراتها. وروح الخلاق متفردة غريبة، لهذا يأتي نتاجه بالضرورة متفرداً غريباً. وإذا كان هناك فرق بين الخلاق والآخرين، فلابد أن يكون هناك فرق بين لغته ولغة الآخرين»[٢].

ومن هنا يمكن تحديد أولي للفرق بين لغتي نزار و أدونيس، فالأول يريد أن تكون لغته ولغة الآخرين واحدة، لا فرق بينهما، وفي الوقت الذي يريد الثاني أن تكون لغته مختلفة أشد الاختلاف عن لغة الآخرين، وبتميز عنهم. وهذا معناه، أن نزاراً يعجز أن ينتقل بالآخر إلى المستوى الذي يخلقه خلقا

(١) فاتحة لنهايات القرن / ٤٣.
(٢) م. ن / ٦١.

شعرياً كما يخلق الشاعر قصيدته، وفي هذه الحالة يقدم نزار شعره للآخر طعاماً جاهزاً للأكل ومادة (للاستهلاك) ليس أكثر.

أما أدونيس فهو يريد أن يثبت أنه بإمكانه أن يخلق المتلقي شاعراً وأديباً وإنساناً. من خلال اللغة الشعرية، ووظيفتها الاجتماعية. فالشعر، حين يعتبره أدونيس (فناً)، لا يمكن تفسير هذا الفن بالبساطة وسهولة الوضوح، أو وصفه وصفاً سإذجاً، بل هو تغيير بكل ما تعني هذه الكلمة، وجزء من الوعي الجماعي (الثوري)، وعنصر من عناصر تكوينه[١]. إنه اللغة الادامة والاستمرار والحركة والبقاء إلى الأبد.

لقد انطلق نزار في دعوته إلى اللغة الثالثة من توقعات لا أظنها تَمُتّ إلى الواقع بصلة، وليس فيها من الدقة العلمية شيء. فهو يتوقع «بعد خمسين سنة لن يكون هناك لغة فصحى ولغة عامية ستذوب الجدران الفاصلة بينهما مع انتشار التعليم والثقافة... وسيكون لدينا لسان واحد نستعمله لا لسانان»[٢]، وهذا توقع خاطيء من أصله وباطل. فاللغة الفحصى على مدى عمرها الطويل وعبر قرون طافحة بكل أشكال التغيير والانقلاب وظهور العامية في كل مكان، لم تلغ ارتباطها بأسس هي أكبر من الشعر ولغة الشعر ذاته. وأهمها أنها اللغة التي نزل بها القرآن الكريم، وقيل وكتب بها الحديث الشريف والأدب العربي من جاهليّه إلى حاضره. في الوقت الذي لم تكن اللغة الفصحى لوحدها في يوم ما، وإنما كانت هناك لهجات منذ عصر ماقبل الرسالة، ولكن الشعر كان يكتب بالفصحى مع شدة الاقتراب بينهما[٣].

وإذا كان نزار يستند في دعوته إلى ذوبان اللغة الفحصى، مقارنة بما

---

(١) زمن الشعر / ١٧٧.

(٢) لعبت باتقان / ٦٧.

(٣) يمكن مراجعة (طه حسين) في كتابيه: الشعر الجاهلي وفي الادب الجاهلي. في معالجة موضوع اللغة واللهجات.

حدث للغات أخرى، أوربية، فإنه قد تغاضى عن معرفته باختلاف خصوصية كل لغة من اللغات الأخرى، ومنها اللغة العربية التي تتميز بخصوصية خاصة لربما يدركها نزار قبل غيره وهو دائم التأكيد عليها.

وفي تعقيب لمنيف موسى حول هذه اللغة التي دعا إليها نزار وأسباب تلك الدعوة، رأى أن في رأيه «بعض الخطل، فالشعر الأوربي مثلا عانى ويعاني من ازدواجية اللغة، بين لغة كلاسيكية معجمية، ولغة - لهجة، في مقاطعات مختلفة. إلا أن عصر النهضة الأوربية، حدّ هذه المشكلة. أو لم يكتب دانتي (Dant'e Alighieri) الكوميديا الإلهية بلغته - اللهجة المحلية، أو لم يطالب يواكيم دوبللي (Joachim DuBellay) بفرنسة اللغة الفرنسية»[١].

كما أشار منيف موسى إلى أن دعوة نزار لم تكن جديدة، فقد طالب ميخائيل نعيمة عام ١٩١٧ (باللغة الثالثة) في مقدمة مسرحيته (الآباء والبنون). ثم أعقبه آخرون[٢]. ولكن رغم كل تلك الدعوات استمرت الكتابة باللغة الفصحى لا لأنها (الموروث اللغوي) فحسب، ولكن لأنها اللغة التي تتطاوع مع الشاعر في الخلق والبناء الشعريين، وبما تمتلكه من خصائص شعرية أخرى متميزة عن غيرها من اللغات.

تبقى هناك ثمة ملاحظة أخيرة حول علاقة اللغة الفحصى باللغة الشعرية، وهل اللغة الشعرية هي اللغة الفصحى أو بالعكس... ؟

والجواب على ذلك، أن اللغة الشعرية ليست هي اللغة الفصحى التي يصفها نزار بالجمود، فاللغة الشعرية لغة خاصة بالشعر وحده، ولاتمت باية صلة - لا من قريب ولا من بعيد - بأية لغة كتابية أخرى. وهي ليست لغة التخاطب العادية، أو لغة كتابة علمية، أو لغة بيانات، إذ «إن المدلول الشعري لايمكن التعبير عنه في النثر. لأنه يسمو بالعالم المفهومي حيث اللغة تؤطر

---

(١) منيف موسى / نظرية الشعر / ٢٩٧-٢٩٨.

(٢) ينظر: م. ن / ٢٩٨.

دلالتها. ليس الشعر اللغة الجميلة لكن الشعر لغة يبدعها الشاعر لأجل أن يقول شيئاً لايمكن قوله بشكل آخر»[١].

فإذا اعتبرنا أن الكتابة غير الشعرية لغة معيارية، بوصفها لغة خاضعة لقوانين النحو والصرف والمعجم، فإنه بالتماس مع اللغة الشعرية، من خلال إمكانية التحويل والاستخدام، نجد أنه «كلما كان قانون اللغة المعيارية أكثر ثباتاً في لغة ما، كان انتهاكه أكثر تنوعاً؛ ومن ثم كثرت إمكانات الشعر في تلك اللغة ومن ناحية أخرى، كلما قل الوعي بهذا القانون، قلب إمكانات الإنتهاك، ومن ثم نقل إمكانات الشعر»[٢] على رأي موكاروفسكي.

وعليه، فإن اللغة الثالثة التي يقول بها نزار، هي لغة موجودة، وإنها (لغة معيارية متداولة) خارج نطاق الشعر، وأما استخدامها في الشعر ماهو إلا انحراف عن اللغة المعيارية، ولذلك لا أرى أن نزاراً قد اكتشفها أو اخترعها كلغة شعرية، ولكن يمكن القول أن نزاراً قد نقلها من لغة كلام إلى لغة شعر إلى جانب كونها لغة الكلام.

وحول إمكانية تحويل اللغة المعيارية إلى لغة شعرية، لا يمكن تحديد ذلك الا من خلال فهم حقيقي للوظيفة الشعرية، وتدخل «الحدس اللغوي للاستخدام هو المعيار الوحيد المقبول»[٣]. في أن تكون هذه اللغة شعرية، بالإضافة إلى معرفة حقيقية مؤداها أن لكل لغة لها نظام لغوي (بحت)، وليس لها نظام أو أنظمة شعرية، وذلك هو نظام اللغة الفصحى، بنحوها وصرفها ومعانيها المعجمية.

أما الأنظمة الشعرية، هي معايير انزياحية تجري خارج النظام اللغوي،

---

(١) جان كوهن / بنية اللغة الشعرية / ١٥٥.

(٢) يان موكاروفسكي / اللغة المعيارية واللغة الشعرية / ترجمة - الفت كمال الروبي / فصول / مج ٥/ ع١/ شتاء ١٩٨٤م / ٤٢.

(٣) جان كوهن / اللغة العليا / ١٩.

لتؤدي وظائفها الشعرية، لاعتبارات يقصدها الشاعر، وتقتضيها الضرورات الشعرية ذاتها.

اللغة بين التبسيط والتفجير:

اعتبر نزار الشعر، هو إيقاع قبل كل شيء، وأن اللغة هي وصيفته التي تأتي بعده[١]، في الوقت الذي يرى أدونيس «أن الشعر هو، أولاً لغة»[٢]، ويعني هذا أن العناصر التي تكون مفهوم الشعر من غير اللغة، ليس لها وجود إلا بها. فالصور والخيال والإيقاع والشكل والمضمون وكل ما في الشعر مكوّنها - مادتها - اللغة أولاً، والا كيف تتجسد (الصورة) وكيف يتكون (الإيقاع) من دون لغة.

فأداة الشاعر هي لغته التي يكتب بها ليتكلم بها على رأي أدونيس كما مر بنا سابقاً، وإذا قدرنا سبق الكتابة على الكلام في الرؤية التي خالف بها نزاراً، فإن الكتابة الشعرية هي قدر الشاعر قبل أن يتكلم، وهي مسؤولية تجاه نفسه وتجاه الآخرين لأن هناك أكثر من سلطة تتحكم بالشاعر، منها سلطة (الآخر) الذي يمثل (الإنسان)، و(الواقع) في عمقها إضافة إلى السلطة (الأنوية) التي تمثل الكتابة بكل معالمها الظاهرة والباطنة. وتمثل عمق تجربتها، حيث يرى أدونيس «باللغة نتجسد : ننتقل من الفكر إلى الواقع، من الإنسان إلى الإنسانية من المكان إلى الكون، اللغة جسر بين الذات والموضوع. الفكر والأشياء. اللغة انتصار على الصمت. حيث لا تكون لغة واحدة بين الشخص والآخر، لا يكون بينهما غير الصمت. يكون بينهما انفصال. وحيث يكون الانفصال يكون التمزق والتشتت والضياع. يكون عالم مليء بشقوق الصمت، بالمهاوي الصغيرة»[٣].

---

(١) يراجع المبحث الخاص بالإيقاع.

(٢) زمن الشعر / ٢١٠.

(٣) فاتحة لنهايات القرن / ٦٢.

فحين يعتقد أدونيس (تجسدنا) باللغة، ذلك هو إيمانه بقدرة هذه اللغة على تجسيد كل ماهو حي، وبعث الحياة في كل ماهو ميت، إيمان بقدرتها على تجسيد الوظيفة الشعرية الإنسانية، وبالمقابل إيمان بقدرة الشاعر المبدع الخلاق في جعل هذه (اللغة) التي يمارس الكتابة بها أداة لتجسيد وتوصيل (الحالة) الشعرية التي تملكت الشاعر نفسه. فالتجسد الذاتي الذي يقوم به الشاعر بفعل (الأنا)، هو تجسد لغوي لدى أدونيس، وإنساني وكوني - وبالمعنى الأكثر اتساعاً - تجسد شمولي، تتسع دائرته من نقطة الشيء الواحد إلى الأشياء الكثيرة، ومن الأنا إلى الآخر. وبذلك تكون اللغة بين اثنين لغة واحدة، وحقيقتها مفرد بصيغة الشمولي، ومفرد بصيغة الجمع حسب تعابيره اللغوية والشعرية.

فالانتقال من شيء إلى شيء آخر لايشكل انفصالاً عنه، بل تجسيد ذلك الشيء. فالثنائيات لدى أدونيس (الفكر/ الواقع، الإنسان/ الإنسانية، المكان/ الكون، الذات/ الموضوع. الفكر/ الأشياء، التكلم/ الصمت، الأنا/ الآخر)، كلها ثنائيات انتقالية بمفهوم ثنائي آخر هو (الخاص/ العام). وبغيته من ذلك، لعلها تنطلق من نظرة الشاعر المعاصر «إذ يؤكد على وجوده إنما لا يقصد التأكيد على حضوره الإنساني فحسب، وإنما كذلك على الدور المشع لقواه الإبداعية. فهو من خلال طبيعته كفرد خلاق، يبيح لنفسه أن يحتج على ماهو قائم، في الوقت الحاضر كما هو في الآتي، قإذفاً صوب المستقبل بعمله الإبداعي»[(١)].

هذا الفارق بين اللغتين، لغة نزار (الثالثة)، ولغة أدونيس، هو الفارق في الوعي اللغوي الحي، الناضج القادر على (تفجير اللغة) باتجاه يؤدي إلى تفجير الأشكال الشعرية غير المتوقعة لدى المتلقي.

لقد فهم أدونيس المساحة التي تمتلكها اللغة، بصفتها مساحة للكلمات

(١) حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر / ١٣.

أولاً، ومساحة إمكانية الشاعر للتعبير بها عما يلج في نفسه، ومساحة تاريخية، فرأى «أن العجز عن التعبير، عن الإحاطة بالعالم وأسراره والذي ينسب عادة إلى اللغة، لايكمن في اللغة ذاتها، وإنما يكمن في غياب الإنسان الذي يعرف أن يفرغ اللغة من ليلها العتيق ويردها إلى براءتها الأولى»[١].

يمثل هذا الفهم مصداقية الوعي بإمكانية اللغة ذاتها، فحين نقرأ شعراً لأية فترة ما، إنما نقرأ ونتحسس (لغة) لتلك الفترة إضافة إلى الامور الأخرى. فليس الأمر شرطاً أن يمثل استمرار تذوق الشعر وقراءته إمكانية استمرار اللغة (ذاتها) في (الآن). باعتبار أن تلك اللغة إنما تمثل زمانها الخاص وبنيتها الاجتماعية الخاصة بها. فأية كتابة شعرية بالصورة التي جاءت بها، هي عملية (استنساخ) وليست (كتابة) بمعناها الحقيقي الخلقي والإبداعي لأن الشاعر لا يتكلم بلغة زمانه وإنما بلغة ماضويه، قد استنفذت كل طاقاتها ضمن زمانها، حتى إكانت لغة إبداعية في زمانها، ولذلك فإن مهمة الشاعر تأخذ جانبين مهمين، **أولهما**: الاستجابة للتغيير لاعتبارات التطور، **وثانيهما**: مقاومة انحطاط اللغة دون المستوى الذي تعلمه من ماضيها، وهو أمر في غاية الأهمية على رأي أليوت[٢]، فأي شاعر يكتب دون هاتين الملاحظتين فإنه لم يبدأ وإنما (انتهى) من بداية ما أراد أن يبدأ به. لأن حقيقة «اللغة الشعرية لا تتكلم إلا حين تنقطع عما تكلمته. تتخلص من تعبها، تقتلع نفسها من نفسها. فاللغة هي دائماً ابتداء. الكتابة دائما هي ابتداء»[٣].

بهذا المفهوم لعملية الكتابة الشعرية عمل أدونيس على تحديد علاقة اللغة بالزمن، فاللغة هي ولادة تنمو، وطفولة تكبر وشيخوخة تموت، ويزول منها ما يزول في الاستعمال نتيجة الشيوع والابتذال، وإن بعضاً منها له القدرة

---

(١) زمن الشعر / ٢١٠.

(٢) قضية الشعر الجديد / ٢٥.

(٣) زمن الشعر / ١٣٨.

على التجدد والتولد والاستمرارية، ولربما كان ذلك بفعل إفراغ هذا البعض من دلالته القديمة، واكتسابه دلالة إيحائية جديدة[١]، وحياة جديدة.

فحين يريد الشاعر أن يبدأ، معنى ذلك أنه يريد أن يبدع، وكل إبداع ماهو إلا صراع مع الموجود. فلما كان الشعر لغة ومادته اللغة فإنه يبدأ بالصراع الشعري مع اللغة، فليس هناك من كلمات شعرية وأخرى غير شعرية، كما كان البعض ينظر إلى الكلمة نظرة غائية، وكأن القصيدة نوع من الفسيفساء اللفظية. الكلمة لها معنى مباشر، ولكنها في الشعر تتحول إلى معنى أكبر، وأوسع واعمق، فمن خلال النسق الشعري تعلو على ذاتها، فتزخر بالإيحاءات والإشارات، تزخر بأكثر مما تعد به، وتشير إلى أكثر مما تقول[٢]. وهذا الرأي هو ذات الرأي الذي يطرحه نزار من أن «كل الكلمات بلا استثناء هي موضوع للشعر. والفن الشعري هو ذلك الساحر الذي يحول النحاس إلى ذهب ويقلب التراب إلى ضوء»[٣]. وهذا يعني أن الكلمة يمكن أن تتحرر من ذاتها بالفعل والحدث والسياق الشعري الجديد، ولربما - وهذا مايطلب من الشاعر المبدع الخلاق - أن يكون التحرر عندما نعلم أن كل الأشياء ليست شعرية في أصلها، وإنما (بالقوة) ولا يمكن أن تصبح شعرية (بالفعل) إلا بفعل اللغة، وبمجرد ما يقوم الشاعر بتحويل الواقع إلى كلام، فان الواقع قد وضع مصيره (الجمالي) بين يدي (اللغة)، فيكون شعرياً إن كانت شعراً، ونثرياً إن كانت نثراً[٤].

وعليه، فصراع الشاعر مع الواقع، هو صراع الشاعر مع اللغة وصراع الواقع مع اللغة، ولذلك، فأي واقع جديد لا يقبل إلا بلغة جديدة. وفي هذه

---

(١) زمن الشعر / ١٧٥، وينظر: (مقدمة للشعر العربي / ١٢٧).
(٢) م. ن / ١٩.
(٣) الشعر قنديل اخضر / ٤٣.
(٤) بنية اللغة الشعرية / ٣٧.

الحالة يعمد الشاعر إلى الولوج في هذا الصراع. للبحث عن اللغة (المفقودة)، لكي لا تتحول قصيدته إلى نوع من المقالة. فالحدث الشعري حدث (ثوري)، بالمعنى الانقلابي لمفهوم الثورة، فعندما يراد من الشاعر أن يعبّر عن الحدث الجديد. «يفترض هذا أن تكون اللغة الشعرية جديدة دائماً. [إذ] لايمكن التعبير عن حدث ثوري باللغة اليومية الشائعة، لأن ذلك جديد وهذه شائخة. لذلك تلزم للتعبير عنه لغة جديدة. دون ذلك لن يكون هناك أي معنى تغييري أو تجديدي. . . لتطور اللغة الشعرية وتحولاتها. وفي هذا نفهم دلالة القول أن الشاعر يجدد اللغة، ويعطي للكلمات معنى أنقى لكي تكون أكثر قدرة على التعبير عن عالم يتجدد»[١].

دعا نزار إلى (تبسيط) اللغة، وكتب بما أسماه (باللغة الثالثة) التي هي نتاج تلاؤم بين اللغة الفصحى واللغة - اللهجة • العامية، من منطلق إمكانية فهم أوسع، وتوصيل أكبر مدى وأسرع. تشارك فيه الشاعر كل طبقات الشعب، وإلغاء الحدود الفاصلة بين طبقات المتلقين، هذه الدعوة التي تمتد من الوزير إلى كناس البلدية كما عرفنا، هي دعوة إلى (تبسيط) اللغة، والتي وقف منها أدونيس موقف (الضد) و (الخصم)، لأنها في ظنه دعوة (رجاء) في أن تصبح اللغة لغة أداة ومنفعة[٢]، يستغلها المستغلون لقضاياهم، وهذا أخطر مايواجه اللغة الشعرية، لأنه في راي أدونيس محاولة «تدجين مايستمد جوهريته ومعناه من بقائه عصياً على التدجين. هو بكلام آخر تصيير اللغة الشعرية، غير الأليفة بطبعها، لغة الابتذال اليومي»[٣]، وهذا مايجعل الشعر طريقاً رخيصاً لتحقيق غايات بعيدة عن معنى الشعر ووظائفه، في الوقت الذي يمكن أن يبقى الشعر شعراً إذا وعى الشاعر لغة الشعر، أداء ومعنى.

---

(١) سياسة الشعر / ١٧٨.
(٢) زمن الشعر / ١٥٨.
(٣) م. ن / ١٥٩.

لقد كانت الدعوة إلى تبسيط الشعر، بحجة أن الشعر الجديد، أو حتى القديم منه غير مفهوم، وحقيقة هذه العلة ليست في اللغة لا قديماً ولا حديثاً، وإنما العلة في الإنسان الذي يتعامل مع هذه اللغة، ويتكلمها جاعلاً منها أداة مكررة في تلبية بعض حاجاته، وما يعسر عليه، يعجز أن يتكلم اللغة التي تلبي حاجاته. والعلة كذلك في الإنسان الذي يتلقاها.

إنّ أية دعوة إلى تبسيط اللغة وفق هذه الحجج، ومقارنتها بحيوية واستمرارية اللهجة العامية، لا تفسر إلا بإحالة اللغة التي كتب بها القدماء أو المحدثون إلى نهايتها ودعوة إلى فصل الروح عن الجسد، كما وجد أدونيس أن بعض أسباب هذه الدعوة جاءت بسبب استخدام الشعراء المحدثين اللغة الصعبة، وغير الواضحة في الشعر الحديث، والتي كانت نتيجة للحياة الصعبة والمرهقة التي يعيشها الإنسان العربي، وبجميع مستوياتها. كما أن البعض من الشعراء - وبسبب هذا الإرهاق، وبتأثير بعض النظريات الغربية - مال إلى استخدام اللغة المرهفة أيضاً. تعويضاً وتنفيساً أو عزاءً للحالة أو بحجة البحث عن المطابقة بين (النفس المسحوقة واللغة المسحوقة) في واقع مسحوق، ليخلق لنفسه نوعاً من الارتياح والطمأنينة[١].

ليس هذا، وحسب، وإنما تصور البعض أن اللغة الشعرية تتميز عن الكلام العادي، والكتابة العادية بغموضها، وعدم شيوعها من خلال صفتها التحريفية عن اللغة المعيارية[٢] فراح يتبّع هذا النمط من اللغة، في حين أن الغموض في اللغة الشعرية لايعني - بدقة - عدم الوضوح، بل العكس، كما أنه لا يُعدّ عيباً بحد ذاته، لأنه يستثير الخيال الشعري لدى القارئ فيمضي في أثر كل ومضة. إضافة إلى أن الغموض الشعري هو مايجعل الشعر لا ينتهي -أبدا- من نفس القارىء. فهو في كل قراءة يكتشف شيئاً ما جديداً[٣].

(١) ينظر: سياسة الشعر / ١٣٠.
(٢) ينظر: اللغة المعيارية واللغة الشعرية / ٤٥.
(٣) ينظر: خالدة سعيد / البحث عن الجذور / ٥٧.

إن دعوة نزار إلى اللغة (الدارجة) باعتبارها ستصبح لغة القراءة والكتابة والكلام. أو مايمكن تسميتها بلغة الشعب (المبسطة)، يراها أدونيس «لئن صحت افتراضاً هذه الدعوة إلى لغة «الشعب»، بالنسبة إلى اللغة الانكليزية، مثلاً كما يدعو اليوت، (وهذا ماقد نجد له تفسيراً في تاريخية اللغة الانكليزية، وتاريخية الإبداع فيها)، فان المسألة، بالنسبة إلى اللغة العربية أكثر تعقيداً وليس ذلك حصراً بسبب الدين، عموماً، والقرآن الكريم خصوصاً، كما يذهب بعضهم إلى القول، وإنما بسبب الشعر أيضاً، أو الإبداعية ذاتها»[1].

يتسع مفهوم أدونيس في مسألة خصوصية اللغة العربية، باعتبارها تمتلك خصوصية لا تمتلكها أية لغة، فهي حية إن كانت بسبب الدين أو وجود القرآن الكريم الذي هو كلام الله تعإلى (وبالعربية) ذاتها، فاستمرار التجدد في قراءة القرآن الكريم، إضافة خصيصة الوجود والاستمرارية، وديمومة الحياة في هذه اللغة، فلا يموت منها شيء. ولايندثر، ولكن هناك مايشيع استعماله ومايقل، ولربما ياتي وقت يصبح فيه ماكان شائعاً قليلاً، وماكان قليلاً يصبح شائعاً. وهذا لايخضع باي حال إلى استمرارية اللهجة العامية إلا بالقدر الذي تتوارد هذه المفردات في اللغتين الفصحى والعامية وتكون دارجة على اللسان كتابة وتكلماً.

ومهما يكن الأمر في أهمية النظر بتبسيط اللغة - كما يظن البعض - فإن هذه الأهمية يجب ألّا تندرج علاقتها بالتطور الثقافي، فلقد تصور البعض من الشعراء والنقاد أن التطور الثقافي في الغرب كان نتيجة إلى تخلصهم من لغاتهم (الأم) والكتابة باللهجات المحلية أو اللغة الدارجة، كونها لغة التحدث لدى المثقفين، وهذا ما دعوا إليه، غير أن تلك الدعوات قوبلت بين مؤيد ومعارض. فالذين أيدوا تلك الدعوات كانت لهم هواجس أما انفصالية أو آمال أرادوا من خلالها أن يفصحوا عن أرائهم بحرية أكبر مما تمنحهم اللغة

---

(١) سياسة الشعر / ١٣١.

الفحصى أو ما تسمى (بالكلاسيكية). والذين عارضوا تلك الدعوات، كانوا ينطلقون من دوافع وثوابت دينية أو تاريخية. ثم استبدلت فيما بعد بالدوافع القومية[١]. ولربما عزا البعض منهم إلى قصور في هذه اللغة في مواكبة حركة التطور.

بيد أن أدونيس استطاع أن يحلل مشكلة التطور اللغوي في الشعر العربي، وعزاها إلى الإنسان العربي نفسه وليس إلى اللغة ذاتها، فرأى أن: «مشكلات اللغة عندنا ليست في اللغة، بما هي لغة، كما يبدو لي، بقدر ماهي بنية العقل والنفس - في الرؤيا الإبداعية، بمعناها الشامل. بتعبير أوضح: ليست اللغة العربية هي القاصرة، المتخلفة، الميتة، وإنما العقل العربي هو «القاصر» «المتخلف».... الخ والإبداعية العربية هي القاصرة، المتخلفة، الميتة واللجوء إلى تجاوز «القصور» و«التخلف» و«الموت». فهذا اللجوء ليس، في أحسن حالاته، إلا نوعاً من الاستيهام»[٢].

ليس من شك، إن الدعوات إلى تطوير اللغة الشعرية شيء مهم، وذو فائدة لإبراز الشعر ولغته في أعلى قيمهما الحضارية، فمهمة الشاعر العربي لا تقل عن مهمة أي شاعر سبق أن أحس بمثل هذه الأهمية، ولكن، مما يجب التنبه إليه، أن أي هدم في النظام اللغوي لابد أن يقابله بناء مماثل أكثر تطوراً مما سبقه. وعليه فإن تحديد البناء اللغوي في الشعر العربي لا يبدأ إلا من تجديد وتحديث وبناء العقل العربي ذاته كما يرى أدونيس، وليس من تبسيط اللغة الشعرية وفق الأطر التي طرحها نزار. فالكلمات داخل معجمها اللغوي شيء، وعلى المستوى الدلالي الشعري شيء آخر. فإذا كان الأول يعتبر لها قيداً، فالثاني يعتبر عالمها المتحرر، ومهمة الشاعر تبدأ من حيث تتحرر الكلمة، تبدأ بمحاولات الشاعر في تكوين علاقات لغوية جديدة لم تكن

---

(١) حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر / ٨٨-٨٩.

(٢) سياسة الشعر / ١٣١.

معروفة أو مألوفة كما ذكرنا سابقاً. الكلمة - هنا - تشكل عالماً غير عالمها العادي، بل على رأي كاندنسكي Kandin Sky ان «كل كلمة تنطق... تثير كوناً داخلياً حقيقياً»[1] بإمكانه أن يكون مشعاً في عالم الرؤيا الشعرية.

لقد وعى أدونيس كل إمكانية اللغة، وأدرك بأن كل تطور وتغيير اجتماعي لابد أن يقابله تطوير وتغيير لغوي، ولكن بالاتجاه الأفضل، فإذا كان المجتمع - على وجه العموم - لم يعِ ولم يفهم لغة الشعر الحديث في فترة من الفترات، فلا يعني هذا، أن على الشاعر أن يتجه في الاتجاه المعاكس للتطور، لأن الشعر لا يكتب إلا (باللغة العليا)، التي تمتلك طاقات إيحائية بغض النظر عن إمكانية سعة وحجم الانتشار، أو الكم التوصيلي على رأي أدونيس، كما عليه أن ينطلق من حتمية الثقافة أولاً، والقدرة على الاستيعاب ثانياً، فمثلما هو الشعر موهبة، فالقدرة على التلقي موهبة أيضاً، إذ «إن الشعر (...) لا يحتاج كما يقول بلوك إلى شعراء ذوي موهبة وحسب، وإنما يحتاج إلى قراء ذوي موهبة كذلك»[2].

لقد دعا أدونيس إلى (تفجير) اللغة في كثير من طروحاته، منطلقاً من إمكانية تجاوزه للجمالية الزخرفية، والبلاغية، والشكلية التي كانت تتسم بها القصيدة العربية. فالقصيدة أداء (فني) جديد. و (لعبة) فنية في المستوى اللغوي. لكنها في ذات الوقت «لا تنقض الأصول اللغوية المعروفة بل إنها على العكس من ذلك، تحتضن تلك الأصول وتحتفل بها وتغنيها بعلاقات جديدة، ولكن هذه اللعبة توحد بين الصنعة ووجوه المعاناة على أنواعها. بكلمة أخرى تصبح المعاناة هي الصنعة عندما تذوب التجربة الانفعالية في التجربة اللغوية»[3].

---

(١) اللغة العليا / ١٤٣.

(٢) زمن الشعر / ١٦٥.

(٣) جودت فخر الدين / أدونيس: هاجس البحث والتأويل / فصول / مج ١٦/ ع٢ / ١٩٩٧/ ١٨٨.

فتفجير اللغة ليس أمراً جديداً في اللغة العربية. فقد كانت اللغة العربية في أنضج حالة عندما فجرها الله تعالى من جديد بكلامه في القرآن الكريم، الذي لم يستطع العرب أن يضعوه في مرتبة الشعر أو النثر، واحتاروا بأمره. فمن حيث كونه (كلاماً). فهو تفجير وتغيير في النمط والمبنى المتعارف عليهما انذاك. إنه الكلام الذي كسر نمطية الشعرية العربية وهي في أوج عظمتها، فجاء معجزاً للعرب في كل شيء. فالعرب الذين عرفوا موسيقى الشعر، يرى أدونيس «أن موسيقى الشعر، كما عرفها العرب، أقل غنى من موسيقى هذه السور [أي سور القرآن الكريم]. بهذه الموسيقى، تبدو اللغة كأنها نبض القلب وحركة الجسد، وكأنها عناق حيّ مع حركة الكون»[1].

إن التفجير الإلهي في اللغة العربية هو أول تفجير في (سلطة النص)، وهو ثورة ذات منحنيين، منحنى ديني، ومنحنى أدبي. يتجسم المنحنى الأول في كونه ثورة على ماعرفه العرب في نمط الكلام الديني المتمثل في الكتب السماوية (التوراة والانجيل) وسجع الكهان، بالصفة المتعلقة بالغيب. أما المنحنى الثاني، فهو ثورة على ماتأسس في الذاكرة العربية في النمط الكتابي الشعري والنثري.

ولعل سحر هذا التفجير الإلهي في (اللغة)، وعدم وصول الشعراء العرب إلى منتهى الغاية الإلهية في إدراك هذا التفجير (صورة) و (مبنى) و (لغة) و (إيقاعاً) جعلهم يتمسكون بالإنماط الشعرية التي كانت سائدة وقتذاك، إضافة إلى تخوفهم من تجاوز (الذائقية) العربية ورفضها لكل تفجير جديد.

فالثورة التي يتطلع إليها أدونيس في (اللغة)، ليست «شكلية أو جمالية تقصر همها على حروفية الالفاظ. على جرسها الخارجي، على تآلفات النغم واللفظ وإنما هي تفجير للغة من الداخل»[2]. ويعني ذلك التفجير، ان تجد

---

(١) النص القرآني وآفاق الكتابة / ٢٥.

(٢) زمن الشعر / ٢٠٠.

الكلمة ذاتها، متحررة من مواقعها المتعارف عليها في النحو والصرف. أن تجد ذاتها في سياق غير مألوف، وأن تجد زمنها الخاص بها بعيداً عن التقييد.

ففي داخل اللغة، وحسب المواقع المتعارف عليها لا تمتلك الكلمة هويتها الدالة إلا من خلال احتلالها للموقع المقابل لنقيضها، وهنا - يمكن القول- الكلمة لا تتجدد إلا على أنها (الأخرى) مقابل (الأخرى). في حين، الأمر في اللغة الشعرية يبدو وكأنه العكس، فالكلمات حين تتحرر من مضاداتها ومقابلاتها اللغوية، فإن ذلك يعني أنها وجدت هويتها الجديدة، وفي ذات الوقت وجدت (كليتها) الدلالية المشعة[١].

لقد عاشت اللغة الشعرية ردحاً من الزمن، وهي تعاني من انحصارها في مواقع لا تتغير، وأصبح حضورها مكرراً ليس فيه أي تغيير، وأي جديد. فبدت وكأنها لا تمثل شيئا ما، ولا تستوعب حالة ما، ولا تلبي حاجة إنسانية. لقد أصبحت اللغة الشعرية وكأنها (ذاكرة لغوية تاريخية). ليس أكثر. ومن هنا كان أدونيس يحرص على أن يكتب «بلغة حين يقرأها القارىء يشعر أنها طالعة من صميم اللغة العربية، من صميم القديم بمعنى ما، لكنها غير قديمة، حتى أجعل للكلمة حضوراً بكل ما لهذا الحضور من ماض ومستقبل (. . . .) كنت أدرك دائماً أن اللغة مثل الإنسان، إذا ما واجهتها بالأشياء المختلفة عن تاريخها الكتابي تموت، من أجل ذلك كنت دائماً، أواجهها بالتجريب حتى تتجدد كلغة وأنا أتجدد معها»[٢].

إن التجريب اللغوي لدى أدونيس هو تجريب تفجيري في اللغة الشعرية، ساحته الشعر وهدفه الشعري الإنسان، وهو في كل أحواله لا يعني إلغاء لغة واستحداث لغة، لأن الإنسان يولد، ويستقبل لغته التي سبقته بالزمن،

---

(١) اللغة العليا / ١٢٨-١٢٩.

(٢) طراوة الدهشة وتفتح الاسئلة / حوار مع أدونيس / مجلة أصوات اليمنية / ع٢/ شتاء ٩٩٤/ ٤٩.

وبتكاملها، فهي معه يتعلمها مع الفطرة، لكنه لا يستخدمها على ذات الفطرة، وإنما يستخدمها بوعي وبصيرة، لذا يترتب عليه - وهو شاعر - أن يقوم بـ «غسلها من داخل وتفجيرها وشحنها بدفعة ثانية، ببعد جديد. بلهب آخر. يجب أن يعني، بتعبير آخر، شحنها بقوة فعالة تبدو كأنها تخلق للمرة الأولى»[١].

إنها بتعبير آخر، تفجير في حدثية الكتابة، وتجاوز لزمنيتها (الآنية)، ونفي لدورية الزمن الدوري المتكرر بعد تجاوز الإنماط الشعرية المعروفة في الشعر العربي في لغة المدح والهجاء والرثاء. ودخول هذه اللغة إلى العالم الباطني[٢] الذي يقبل التأمل والرؤيا والحدس.

مثلما رفض أدونيس الدعوة إلى (تبسيط) لغة الشعر، فإن لفظة (تفجير) التي أثارها أدونيس أثارت حساسية نزار، ولعل هذه الإثارة متأتية من أحد الأمرين أو كليهما. فهي أما متأتية من عدم فهمها وأدراكها، أو متأتية من عدم القدرة على تمثيلها (كتابة) بالمستوى الذي حدده أدونيس الذي لم يرفض التبسيط، وحسب، وإنما دعا إلى الكتابة بلغة شعرية «تستمد طاقتها الإيحائية وحقيقتها من تعاليها»[٣].

ومن هذا (التعالي اللغوي) الذي يقرره أدونيس، يمكن تحديد القدرة اللغوية والشعرية لدى الشاعر أولاً، وإفراز مستوى الذائقة الشعرية لدى المتلقي ثانياً. ومما يجب أن يكون واضحاً، أن تعالي اللغة الشعرية لا يعني (غموضها) الشعري الذي حلل أدونيس أسبابه سابقاً.

وإذا جاز القول، فإن تعالي اللغة الشعرية، هو انبساط مدياتها الذي

---

(١) زمن الشعر / ١٧٩.

(٢) طراوة الدهشة / نفس المصدر السابق / ٤٩.

(٣) زمن الشعر / ١٥٩.

لايعني التبسيط والابتذال، ولكنه يعني التوق للاستكشاف الرؤيوي، والتذوق الشعري، بحيث يمكن التمييز بين نص وآخر، بكونه شعراً أو لا.

لقد رفض نزار (التفجير) اللغوي، ووصفه بالتخريب، وأكثر من ذلك قال عنه:

«لايمكنني قبول التخريب على أنه ممارسة ديمقراطية أو تقدمية. ولا يمكنني قبول أي هذيان مكتوب، على أنه تفجير في داخل اللغة. (...) لقد سئمنا من هذه التعابير المأخوذة من قاموس حرب العصابات... كتفجير اللغة (...) فهذا الكلام يقوله كارلوس، ولا يقوله شاعر مسؤول عن تأسيس المستقبل»[١].

رفض نزار كلمة «تفجير «في الوقت الذي ليست هذه الكلمة جديدة في الكلام العربي، فقد وردت في القرآن الكريم في قوله تعإلى{وفجرنا الارض عيوناً}[٢]، وهي لا تعني في القرآن الكريم أو في القاموس المعجمي العربي ما وصفها به نزار، كما أن نزاراً قد نسي أنه شاعر، وأن ما يصدر عن الشعراء من ألفاظ وكلمات ولغة (نقدية)، لايحق لأحد غيرهم استطراقها، وفاته أن العبارة النقدية لا تخلو من مجازية التعبير، بقصد أو دون قصد. ونسي أو تجاهل أنه مثلما لا توجد كلمات شعرية وأخرى غير شعرية، كذلك لاتوجد كلمات نقدية وأخرى غير نقدية.

وفي تعليق على رفض نزار لكلمة تفجير قيل له : أن «المقصود بتفجير اللغة... هو تفجير للنمطية السائدة في اللغة الشعرية وصولاً للجديد»[٣]، لكن نزاراً أنكر دور الشاعر وإمكانيته في هذا التفجير، لأنه يرى أن كل شاعر يكتب بلغته، ولايكتب بلغة غيره. فلغة الجواهري وبدوي جبل - على سبيل

(١) لعبت باتقان / ٦٦.

(٢) قرآن كريم / سورة القمر / الآية ١٢.

(٣) لعبت باتقان / ٦٦.

المثال - لايكتب بها إلا الجواهري وبدوي جبل[١]، وهذا أمر معروف وطبيعي. ولكن ألا يمكن أن تروق هذه اللغة لغيرهما فيكتب بها، كما راقت لغة نزار للكثيرين فقلدوها. . . ؟ وعندئذ تصبح هذه اللغة شأنها شأن الموروث اللغوي الشعري الذي يتسم بالجمود أحياناً.

لم يع نزار، أن النظرية الأدبية المعاصرة تنظر إلى اللغة نظرة انتاج للمعاني، وأنها تتجوز إيضاحها باعتبار أن المعاني والخبرات موجودة لدى الشاعر لامتلاكه اللغة التي تحتويها[٢]، ولكن إنتاج هذه المعاني ليس أمراً سهلاً، لأن مايريده الشاعر ليست ذات المعاني التي تحتويها وإنما المعاني التي توحيها تلك اللغة، عن طريق تفجير النمطية السائدة، وهذا يتطلب جهداً في النواحي الفكرية والفنية من الشاعر، في حين يدّعي نزار أن اللغة «تنفجر تلقائياً، دون أن يفجرها أحد، وإننا كل صباح نستيقظ على تحولات لغوية لم تكن موجودة قبل أن ننام، فلا نحن نتكلم مثل آبائنا. . . ولا أولادنا يتكلمون مثلنا»[٣].

وازاء هذا الادعاء من لدن نزار يمكن القول :

١ - أن كل تغيير أو تجديد أو توليد أو (تفجير) لغوي لايحدث بين عشية وضحاها، وبالسرعة التي يتصورها، حتى ولو كان الكلام على وجه التقريب.

٢ - هناك فرق بين تحولات لغوية (شعرية)، وتحولات في لهجة أو لغة عامية. وعلى سبيل المثال، نجد امتداد اللهجة البغدادية في كثير من مدن العراق وانحساراً في اللهجات المحلية للمدن الأخرى، ولربما يحصل نفس الشيء في الأقطار العربية على مستوى العاصمة والمدن

---

(١) لعبت بإتقان/ ٦٦.

(٢) تيري ايغلتن / مقدمة في النظرية الادبية / ٦٩.

(٣) لعبت باتقان / ٦٦-٦٧.

الأخرى. لكن هذا لا يعني بأي شكل من الأشكال تحولات في اللغة الشعرية على مستوى الكتابة الشعرية الفصحى. كما أننا وآباءنا نتكلم بلهجات محلية، ولا نتكلم بلغة شعرية عربية ولو على مستوى (اللغة الفحصى المبسطة أو الثالثة) التي يكتب بها نزار.

٣ - ان (التفجير) التلقائي غير ممكن، على أي مستوى في اللغة الفصحى أو العامية، وإنما يحصل بفعل قوى مؤثرة، منها التغيرات في البنى الاجتماعية، أو التأثيرات الاعلامية المسموعة والمقروءة أو المرئية إضافة إلى عوامل أخرى.

فاللغة إذا قيل أنها تتطور ؛ لأنها «كائن حي يخضع للتطور والتغير من جيل إلى آخر، فاللغة دائمة التطور مهما أحيطت بسياج من الحرص عليها، والمحافظة على خصائصهما»(١). لكن هذا لا يعني أن اللغة تتطور تلقائياً من تلقاء نفسها. فعندما تشبه بالكائن الحي فعلاقتها بذلك الكائن من خلال استعماله لها، فهو الذي يقوم بتغييرها، وكل ذلك يرتبط بأكثر من حالة ومنها الحالة النفسية للمجتمع(٢)، ومع اختلاف المكان والكيفية.

مما يلحظ في التطور اللغوي، وعلى المستوى الشعري، وجود علاقة بين تطور اللغة والفكر، فكلما تطور الفكر، كلما بحث له عن لغة تعبر عن هويته. ومن هنا يرى نزار «أن الشاعر العربي الحديث هو الذي يكتب لغته، وليست اللغة هي التي تكتبه»(٣)، وبمعنى أدق، أن الشاعر يبحث عن أداة لها الكفاءة العالية في تأدية - إنتاج - أفكاره ومعانيه. فكلما كانت الأفكار راقية، تطلبت لغة راقية، وكلما كانت الافكار مبتذلة، أصبحت لغتها ثانوية، ليس لها

---

(١) ابراهيم انيس / الأصوات اللغوية / ٢٣٠.
(٢) الأصوات اللغوية / ٢٣٤.
(٣) قصتي مع الشعر / ١٧٨ - ١٧٩.

ذاك الاعتبار المطلوب. لذلك يرى جومسكي Chomsky «بأن هناك صلة بين البنية الجوهرية للغة و (الكفاءة اللغوية) الفكرية»[١]

٤ - إن إساءة الفهم المقصود من (التفجير اللغوي) قادت نزار إلى القول «أنني مع التغيير مئة بالمئة. ولكنني لست مع تفجير نفسي وقطع شراييني بحجة أنها قد أصبحت خردة... ليس بإمكاننا أن ننسف لغة كما ننسف بناية...»[٢].

لا أظن أن هذا التفسير، وهذه المقارنة قريبان من المقصود (بتفجير اللغة)، فليس من المعقول أن يعني أدونيس نسف اللغة، أو القضاء عليها، ولو عني الشاعر مثلما فسّر نزار معنى (التفجير) لكان هراءً، لأن ابتغاء مثل هذه الأهداف غير ممكن البتة، وإن أي تفسير من هذا القبيل ماهو إلا تهويل، ولايمتّ لمجاراة الحقيقة بصلة. فأدونيس يرى «أن التعبيرات الأكثر جرأة، في أي مجتمع، لا تستطيع أن تغير اللغة. (......) بمعنى أننا لا نستطيع أن نبتكر لغة أو نميت لغة»[٣].

٥ - في كثير من الحالات لا تكون للأشباه نظائر، (فالتفجير اللغوي) لايعني من قريب أو من بعيد، وعلى وجه الحقيقة أو المجاز، إنه محاولة لتفجير النفس، ولا يعني نسف لغة مثلما ننسف بناية، فإذا كان نزار قد فهم (التفجير) وفق فهم (عسكري) كما هو في الحروب أو مثلما يقوم به عمال الطرق والجسور، مإذا يفهم من أقوال نزار في عباراته الاتية :

كنت أؤمن أن الشعر هو **اشعال عود ثقاب في** أشجار الغابة اليابسة..»

(١) جاكوب / اللغة في الادب الحديث / ١١٢.
(٢) لعبت باتقان / ٦٧.
(٣) أسئلة الشعر / ١٢٩.

«إن الشعر هو **اغتصاب** العالم بالكلمات» – وهو قول لدورنمان «فبدون **اغتصاب** لايوجد شعر»

«**والاغتصاب هنا يعني تمزيق الغشاء** الذي تنسجه المفردات والأفكار والعواطف حول نفسها مع تقادم الزمن»

الشعر «إنه – في تصوري – **عملية انقلابية** يخطط لها وينفذها إنسان غاضب...».

وأخيراً: «لا قيمة لشعر، لايحدث **ارتجاجا في قشرة الكرة الارضية**...»[1].

فلو أخذنا بعض المفردات التي استخدمها نزار، من أجل تحديثه وتجديده، مثل (اشعال عود ثقاب، اغتصاب، تمزيق، ارتجاج...)، أليست هذه الكلمات يمكن أن تكون كلمات (كارلوس) على حد تعبيره، وأنها تتضمن معانيها الحقيقية غير ما قصده نزار لو أسيء فهمها، أليس (الارتجاج في قشرة الكرة الارضية) لايحدث إلا من خلال انفجارات طبيعية أو تفجيرات فعلية..؟.

إن تفسير الومضات النقدية على غير حقيقتها، وكما أرادها الناقد، ماهو إلا خروج على أصول الفهم، ومحاولة لإساءة الفهم والحكم معاً، فأدونيس في هذه النقطة يقول وبصريح العبارة –: «لم أقصد من هذا التفجير استخدام التراكيب الدارجة في لغة الحياة اليومية أو المفردات النابية المبتذلة أو الصيغ غير النحوية أو الألفاظ الأجنبية والعبارات العلمية، أو التبسيط الصحفي، مما يوهم الذين يمارسون هذا الاستخدام أنهم «يحددون «ظناً منهم أن هذه الأشياء لم يعرفها «الأقدمون»، وإنما عنيت تفجير البنية التقليدية

---

(١) قصتي مع الشعر / ٧٧-٧٩.

ذاتها، أي بنية الرؤيا وأنساقها، و «منطقها «ومقارباتها. أو بعبارة أكثر إيجازاً : تفجير مسار القول ؛ وأفقه»[١].

لقد أراد أدونيس بهذا التصريح أن يوضح مايلي :

أولاً : إعادة النظر في تركيب انساق الجملة الشعرية، وعدم الثبوت في نسق واحد.

ثانياً : إن تعددية الجملة الشعرية تعني إثارة الدهشة، وتجددها من نسق إلى آخر، مما يجعل الشعر انتظاراً للامنتظر على رأي نزار، وتوقعاً للامتوقع على رأي أدونيس.

ثالثاً: بما أن كل نسق هو تغيير جديد في أفق (القول الشعري)، فهو رؤيا مفتوحة للتأويل وقدرة على الاكتشافات، وسؤال يتبعه سؤال جديد، وبلاجواب على رأي أدونيس.

رابعاً: أما حالة تفجير مسار القول، فهي تعني تحويل اللغة الشعرية من ظاهرة كتابية مكررة، ومنسوخة إلى ظاهرة إنسانية وكونية في آن واحد[٢]، متمثلة بشعر جديد، وبنية لغوية متجددة.

خامساً: إنّ حقيقة التغيير الذي يقوم به الشاعر هي محالة لتفجر الذات الشاعرية (نفسها) قبل كل شيء، وقبل الشروع بكتابة القصيدة، وبما أن (اللغة) أداته فهي «بيت الشاعر ومسكنه، عبرها تفجر الذات أهواءها وتمارس الحلم كفهم استبطاني للعالم، لتعي وجودها ؛ لأن هذا الوعي شرط أو مفتاح لفهم طبيعة الوجود

---

(١) سياسة الشعر / ١٣٢.

(٢) يمكن مراجعة كتاب (أسئلة الشعر) لمنير العكش للتوسع في فهم هذه الظاهرة / ١١-٣٨.

كما يفصح عن نفسه في تجربة حية، وهو فهم تاريخي وآني، وهو ليس ثابتاً ولكنه يتشكل من خلال تجارب الحياة الحية التي يواجهها الإنسان»[١]. وهنا، يثبت الشاعر هويته الشعرية التي تنبع من خلال لسانه العربي، وكلامه الشعري الذي هو كلام الذات المبدعة، وهو بمثابة وليد جديد يخرج من رحم هذا اللسان، فيشوش سلطة الكلام السائد، لأنه اختراق دائم للثقافة السائدة، يتجاوز البنى الموروثة في الإنسان، والتمايز الشعري[٢].

لربما كانت الغاية من استنكار نزار عبارات (التفجير)، وكل أيضاًح وتفسير لمعناها، كي يخرج للمتلقي شاعراً شفافاً، وصاحب لغة براقة، وعذرية، وعذراء في آن. إلا أن العمق الفكري لأدونيس تتلمسه في تعبيرات نزار، حتى عندما تتغير الألفاظ، فالمعاني تبقى إشارة لها. فنزار الذي أنكر لغة (كارلوس) - كما سمّاها - يقول عن الشعر وبنفس اللغة مانصه: «يحدث الشعر عشرات الانفجارات الصغيرة داخل اللغة، فتكسر العلاقات المنطقية بين الكلمات، ويتغير مفهومها القاموسي والاصطلاحي، وتصبح مفردات القصيدة مضيئة كأرقام ساعة فوسفورية»[٣].

إذن، التفجير لدى نزار هو ذات التفجير داخل اللغة لدى أدونيس. وهو إقامة علاقات جديدة، وإذا كان (التفجير) اللغوي لا يعني الثورة على التقليد أو الموروث اللغوي، لأن التقليد يستهجن نفسه بنفسه، فهو ثورة على العادة كما يعبر عنها سان جون بيرس، ثورة على الجانب الحتمي من اللغة، كما أنه دعوة

(١) عبالعزيز بومسهولي / الكتاب والتأويل / فصول / مج١٦ / ع٢ / خريف ١٩٩٧/ ٣٤٥.

(٢) سياسة الشعر / ١٤.

(٣) ماهو الشعر / ٤١.

لخلق عالم شعري موازٍ لكل مايحدث من تطور في هذا العالم، ويحصل ذلك من خلال إنشاء علاقات تعبيرية وتصويرية جديدة[١]، تلبي حاجة الشاعر والإنسانية، وتعبر عن خلق كون شعري جديد.

التفجير الشعري لدى نزار لايحصل من تلقاء نفسه كما ادعى، وإنما يحصل بالاغتصاب بالكلمات مثلما عبر عن ذلك، وهو لايتأتى الا عن معرفة واعية باللغة، وبكل قوانينها، وبوصفها أداة تعبيرية، وطاقة محركة للتعبير، تحيل المفردة (فعلاً) في نطاق الصور الشعرية التي يرسمها الشاعر[٢].

فالتفجير هو قوة إحداث، والاغتصاب قوة إحداث متشابهة، لكن السبق للتفجير الذي هو إحداث طاقة في اللغة من خلال تركيب أنساق لغوية مبتكرة، وليست لغة مبتكرة، وغير مألوفة أو شائعة، أما الاغتصاب فهو فعل بوساطة اللغة التي حدث فيها التفجير.

لم يقف نزار عند وصف وظيفة الشعر في اللغة، بل عرّف الشعر على أنه «مادة متفجرة تبقى مطمورة تحت الجلد والأعصاب حتى يحدث شيء لا أدري ماهيته، ويكون التفجير الشعري كما التفجير النووي هائلاً ومرعباً»[٣].

يبقى السؤال، ما الذي اختلف فيه نزار عن أدونيس في كل ماتقدم، في مسألة التفجير، والجواب، لا فرق، لأن عملية الشاعرين واحدة، وهدفهما واحد. لقد أراد أدونيس أن يقول «المسألة إذن هي زلزلة «الجسد» لا تغيير «الثوب». هي في أي حالة، ليست مسألة «التفجير» النظري أياً كان المقصود منه، وإنما هي مسألة الشعر، هل هذا «التفجير» شعر أم لا : تلك هي المسألة»[٤].

---

(١) ينظر: احسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر / ١٤٢.

(٢) ينظر: ميشال سليمان / القصيدة الجديدة / مجلة الفكر العربي / بيروت /ع٣ / ايلول ١٩٧٨ : ١١٢.

(٣) عن الشعر والجنس والثورة / ٤٠.

(٤) سياسة الشعر / ١٣٣.

إن ما أراده أدونيس هو التركيز على جانب (اللغة) من حيث كونها مادة، ووسيلة، وفكراً، ومعنى، ونسقاً متغيراً غير متألف. فزلزلة الجسد، هي زلزلة البنى الشعرية بكاملها، باعتبارها الطاقة الكامنة في الشعر. (فالكلمة) ذات مهمة شاقة لديه»، مشحونة (بالقوة) الإيحائية في بنية نسقية، فلا يمكن أن تؤخذ بمعناها الحرفي، وهي - دائماً - بحاجة إلى وعي المتلقي الذي يستطيع أن يفتح مسارات الرؤيا في القصيدة، وبدون مثل هذا المتلقي تبقى القصيدة (بأساس لغتها الشعرية) محنة مغلقة لا يمكن النفاذ إليها[(١)].

«فزلزلة» اللغة الشعرية لدى أدونيس، مع بقاء (الثوب) أعطت للرؤية الشعرية عالماً يتجاوز (الواقع الآني)، زمن مستمر غير مقطوع عن ماضيه. وغير متوقف فيه. وذلك عن طريق استخدامه «اللامحدود الإيحائي الذي يرتكز على ظروف الكلمة وموروثاتها الدلالية أكثر مما يرتكز على الكلمة ذاتها»[(٢)]، فاللغة الشعرية هي شبكة نسيجية (كلماتية/علائقية)، تقوم في تركيبها النسقي بمحاولة «اكتشاف صلات جديدة بين المفردات اللغوية: صلات ترفع درجة امتلائها، وتظل كل مفردة منها بطيف إيحائي يقربها من جوهر الموسيقا (. . .) ولاشك في أن هذا ينبع عند أدونيس من إيمانه بالحلول المطلقة بين اللغة والشعر من نحو، وبين الشعر والفنون الأخرى من نحو آخر. إيماناً يقترب من شخصنة المفردات واندماج مدلولاتها، ومعاملتها ككائنات حية تتطور بتغاير الإيلاف بحيث يتكامل تصوره للغة مع تصوره العام للكون»[(٣)].

الاقترابات اللغوية بين أدونيس ونزار كثيرة، مثلما هي الاختلافات والتناقضات، ولكننا نجد بعضاً منها ذات لغة واحدة، (فزلزلة) أدونيس نراها

---

(١) البحث عن الجذور / ١٠٦.

(٢) أسئلة الشعر / ١٣.

(٣) م. ن / ١٣.

لدى نزار في رؤيته الشعر «هو ذلك الزلزال الاستثنائي»[(١)]، ولما كان من غير المعقول أن الزلزال الشعري يحدث من غير لغة شعرية، فهو زلزال لغوي، لكنه لدى نزار ليس كما هو عند أدونيس، فعند نزار «يأتي ويرحل، تاركاً وراءه قمحاً.. ووردا... وعرائش عنب»[(٢)]، يترك وراءه واحة رومانسية، في حين مايتركه عند أدونيس (سؤالاً) هل هو شعر. أم لا كما رأينا. وفي الوقت الذي (ياتي ويرحل) تعبيراً ذاتياً لدى نزار، فهو عند أدونيس رؤيا شعرية، واستقراء للكون، تأسيس للذات / الآخر، إنه «قراءة للعالم واشيائه، وهذه القراءة هي في بعض مستوياتها قراءة لأشياء مشحونة بالكلام والكلام مشحون بالأشياء (...) اللغة لا تبتكر الشيء وحده، وإنما تبتكر ذاتها فيما تبتكره، والشعر هو حيث الكلمة تتجاوز نفسها مفلتة من حدود حروفها، وحيث الشيء يأخذ صورة جديدة، ومعنى آخر»[(٣)].

إذن، اللغة الشعرية لدى أدونيس (رؤيا لغوية)، تتطابق فيها لذات المتفجرة مع عالمها، و(حدس) يرى العالم والأشياء جزءاً من الذات، يحيل المقروء إلى إيحاء، مكتشفاً (ذاته) الباطنية خارج حدود الكلمة المكتوبة.

اللغة الشعرية نص جديد داخل نص مكتوب، وخارج نص مقروء، نص مركب من نصوص عديدة، تلزمها القراءة والمجاوزة، غير معزول عن العالم وأشيائه، لأن «فكرة النمو والتطور عند أدونيس، لا تستثني اللغة. بل تعطيها من الأهمية موقعاً أولياً، فإن تطور اللغة هو أحد العناصر المكونة لمسيرة التطور الحضاري كلها»[(٤)] غير أن نزاراً، وفي كون كلماته (الذاتية) لا تتكتم

---

(١) ماهو الشعر / ٣٤.

(٢) م. ن / ٣٤.

(٣) الشعرية العربية / ٧٨.

(٤) اسيمة درويش / تحرير المعنى / مجلة فصول / مج ١٦/ ع٢ / خريف ١٩٩٧/ ٣١٨.

على نفسها من حيث ماتحمل من معان وتفرز من دلالات مباشرة، لا تقبل الإيحاءات المتعددة، والرؤى المتنوعة، فتأتي في غاية التهور، لأن بين الكشف والمكاشفة علاقة وصيرورة[١]، وتلك هي الحقيقة الفعلية والشعرية له. ولذلك يرى أن التطور يجري بسرعة، «من غير استعمال الأسمدة الكيمياوية، واللجوء إلى التلقيح بالانابيب»[٢]، فاللغة عنده تكوّن طبيعي لاحاجة لما يسمى بالثورة، أو التفجير، أو إحداث زلزال إلى آخر ما (استنكره)، و(أنكره)، و«إن الربيع يبقى تسعة أشهر في مختبره تحت الارض، بين القوارير، وزجاجات الألوان، والفراشي، ليصنع زهرة صغيرة. . . فلما لا نصبر عاماً أو عامين، لتشكل قصيدة جميلة»[٣].

لكن هذه الرؤية لدى نزار لا تستمر على حالتها، لأن الربيع نفسه يتغير، ودرجات الحرارة ترتفع ثم تنخفض، إلى حين تعأود حالتها التي كانت عليها، والزهرة التي تنمو تحتاج إلى من يسقيها وإلا ذبلت ويبست ثم ماتت، إذ يرى: «أن اللغة شجرة تورق وتزدهر وتثمر ككل الأشجار. والشجرة قابلة للتلقيح، وتغيير شكل أوراقها وأغصانها، ونكهة ثمرها، فإن اللغة أيضاً قابلة للتلقيح، والتشذيب والتقليم، بحيث تكتسب أشكالاً جديدة وإيقاعاً جديداً، وعادات جديدة.

إن اليابانيين استطاعوا أن يتحكموا في حياة الشجر، ويغيروا طبائعه، وطول قامته ونوعية ثماره. ونظام مواسمه، فلمإذا لا نطور لغتنا على الطريقة اليابانية؟»[٤].

---

(١) ماجد السامرائي / خواطر وافكار حول تجربة نزار قباني الشعرية / المجلة الثقافية الاردنية / ع٤٤-٤٥/ ١٩٩٨/ ٢٩.

(٢) لعبت باتقان / ٦٧ (حصل هذا الحوار بين نزار والشاعر احمد بركات في (٣٠/ ١٢/ ١٩٨٤).

(٣) م.ن.

(٤) م. ن / ٣٨ (حصل هذا الحوار بين نزار وسليم بركات عام (١٩٨٨).

لربما - كل شيء يبدو أمراً بسيطاً، وطبيعياً إذا تدخل النقد بمجمل الأوضاع الحياتية والنفسية الخاصة بالشاعر فما بين عام ١٩٨٤، وعام ١٩٨٨ حصلت تغييرات كثيرة في حياة نزار نفسها، أظهرت مردودها (سلباً) أو (إيجابا) في الوعي الثقافي، وبفعل الأوضاع السياسية والاجتماعية في لبنان، ومصرع زوجته (بلقيس)، والتغييرات الدولية على الساحة العربية، ولقاءاته الأدبية والصحفية المتنوعة، كل ذلك ساعد على بلورة أفكار جديدة - تبدو وإن كان نزار قد عرفها وأدركها إلا أنه وقف منها موقف المعارض لبيان الهوية العربية للكتابة الشعرية (النزارية)، إذ يقول «أن الكلمة التي أكتب ليست طفلاً بلا نسب، إنها تراث عاطفي واجتماعي وإنساني يحمل سعال أبي، ونداء أمي وشجار صبيان حارتنا. . .وشكوى مزاريب بيتنا القديم التي لا أبيعها بسمفونيات الدنيا مجتمعة»[١].

لقد ظن نزار أن هبوط اللغة بمستوى الأشياء ومسمياتها يمكن أن يجعل منها لغة ذات شأن، في حين يرى أدونيس أننا إذا أردنا أن نرتقي بالاشياء وبمسمياتها وحالاتها، ولكي تصبح شيئاً إنسانياً عليها أن ترتقي إلى مستوى اللغة لأن اللغة في رأيه لا «تهبط» إلى مستوى الشيء من أجل أن تلتصق به، وتعايشه، وتبقى معه لتشيأ، وإنما «ترفعه» إليها[٢]، لتؤسسه من جديد، وتبعث كل طاقتها الإيحائية، - وأكثر من ذلك - يمكن القول «ليست اللغة لغة بالشيء الذي «يفصح «عنها. بل الشيء شيء باللغة التي تفصح عنه»[٣]، وبذلك يكون إدراك الأشياء (باللغة)، ولايمكن الاعتقاد بإدراك اللغة عن طريق الأشياء. فعلاقة الأشياء باللغة (شعرياً) علاقة مجازية، قابلة للإيحاء لأن حقيقة الأشياء بذاتها حقيقة مغلقة، لكن حقيقتها باللغة حقيقة (منفتحة)، وهذا مايمنح الأشياء دوام وجودها الجمالي و(الشعري).

---

(١) الشعر قنديل اخضر / ١٠٦-١٠٧. (٢) ينظر: سياسة الشعر / ١٠٣.

(٣) م.ن.

موسيقى الشعر

[١]
الإيقاع

يعتمد الشعر كثيراً في تكوينه على الأداء الصوتي الداخلي والخارجي، ولعل أبرز ما كان يتمثل به هذا الأداء هو في الوزن والقافية، (قديما)، في الوقت الذي لا يشكل هذان العنصران إلا جزءاً - مهما عظم - من موسيقى القصيدة العربية. لأن الأداء الصوتي في القصيدة هو كل ما ينتج عن بنية القصيدة، ووحدتها العضوية.

فالقصيدة لدى أدونيس هى «شكل إيقاعي، واحد أو أكثر ضمن بناء واحد»[١]، وفي هذا يؤكد أدونيس على وحدة القصيدة ببعديها الشكلي والإيقاعي، ودون فصل بين البعدين، إلا أن المشكلة التي تطرح نفسها في هذا المفهوم هى مشكلة فهم الإيقاع، وماذا يعنيه أدونيس بالشكل الإيقاعي الواحد أو الكثير.

وأقرب صورة لفهم هذه المشكلة، أن ما يعينه أدونيس هو (الوزن) الواحد الذي تلتزم به القصيدة أو المتعدد وكذلك بالنسبة (للقافية). بيد أن

---

(١) مقدمة للشعر العربي /١٠٨.

الإيقاع ليس هو (الوزن)، وقد تنبه محمد غنيمي هلال إلى الفرق بين الإيقاع والوزن، فرأى أن «الإيقاع، ويقصد به واحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت، وفي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام، أو في بيت القصيدة (.......) أما الإيقاع في الشعر فتمثله التفعيلة في البحر العربي (.......) [في حين إن الوزن] هو مجموعة التفعيلات التي يتألف منها البيت. وقد كان البيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية[١].

وعليه يمكن القول، أنه لا توجد قصيدة واحدة ذات إيقاع واحد، ولا يوجد بيتان أو سطران أو جملتان شعريتان، يجمع بينهما إيقاع واحد، ويرجع ذلك إلى أن طبيعة الوزن والإيقاع في الشعر العربي لا يتفقان وذلك لأن الوزن الشعري في بحور الشعر العربي يتكون من عدد من التفعيلات، وعند كتابة أية قصيدة، فوحدة هذه التفعيلات لا تبقى كما هى في كل أبيات أو سطور أو جمل القصيدة، حيث بمقدور الشاعر أن ينقص منها أو يزيدها، كما بمقدوره أن يسكّن متحركها كما هو معروف في علم العروض العربي، وبما يسمى (بالزحاف) و (العلل). إضافة إلى الاختلاف الحاصل في حروف الكلمات التي لها ما يقابلها من حروف -أو حركات- التفعيلات، ما بين حروف ساكنة، وحروف مد طويلة، وحروف لين. ففي الوقت الذي لا يحدث أي ضرر في الوزن والإيقاع، لكن ما يحدث هو (التنويع) في موسيقى القصيدة، مما يحدث تنوعاً في معاني الإيحاء الموسيقي، وهذا يحدث حتى في القصيدة ذات الوزن الواحد.

ليس هذا، وحسب، بل إن الانشاد الشعري نفسه، وبحسب ما يتطلبه المعنى، يعمل على تنويع في داخل هذه الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية[٢].

---

(١) النقد الادبي الحديث / ٤٦٠-٤٦٢.

(٢) م.ن.

إضافة إلى ذلك، فإن أي نظام وزني في الشعر عامةً، له خاصية مهمة لا يمكن تجاوزها، وهي خاصية إيقاعية على رأي ريتشاروز، إذ يرى أن الإيقاع في الشعر يعتمد «كما يعتمد الوزن الذي هو صورته الخاصة، على التكرار والتوقع. فآثار الإيقاع والوزن تنبع من توقعنا سواء كان ما نتوقع حدوثه يحدث بالفعل أو لا يحدث. وعادة يكون هذا التوقع لا شعورياً، فتتابع المقاطع على نحو خاص سواء كانت هذه المقاطع أصواتاً أو صوراً للحركات الكلامية يهيئ الذهن لتقبل تتابع جديد من هذا النمط دون غيره إذ يتكيف جهازنا في هذه اللحظة بحيث لا يتقبل إلا مجموعة محدودة من المنبهات الممكنة»[١].

إذن، الشكل الإيقاعي في الشعر لدى أودنيس في هذا (النص) لا يتجاوز التكرار والتوقع، ضمن الحالة اللاشعورية للشاعر. وينحصر التكرار في (الشكل الإيقاعي الواحد)، والمتوقع في (الشكل الإيقاعي الكثير) أو المتغير والمتنوع.

إن هذا المنظور لدى أودنيس يأخذ مساراً تفصيلياً لدى نزار، إذ يبدو الشعر «كهربة جميلة، لا تعمر طويلاً، تكون النفس خلالها بجميع عناصرها من عاطفة وخيال وذاكرة وغريزة سربلة بالموسيقا»[٢]، ومعنى ذلك أن الشعر (رجة) أو (هزة) إيقاعية قصيرة، ويعود قصرها إلى (الزمن الإيقاعي)، وحسب تعريف الفارابي لأزمنة الإيقاع «إذا قدرت، فينبغي أن يكون المقدر لها زمانًا هو أقل الازمنة الحادثة فيما بين بدايات النغم، وهذا الزمان الاقل هو كل زمان بين نغمتين لم يمكن أن يقع بينهما نغمة أخرى ينقسم الزمان بها»[٣].

بيد أن هذه (الكهربة) التي تسري في النفس، وتوقد فيها العاطفة والخيال

(١) مبادئ النقد الادبي /١٨٨.

(٢) طفولة نهد / المقدمة / ط.

(٣) كتاب الموسيقى الكبير /٤٣٨.

والذاكرة والغريزة، تذيب كل الاحاسيس الإنسانية في خضم الإيقاعات الموسيقية. إذ إن هذه اللحظة الشعرية لدى نزار لا تفتر، وإنما تتجدد مع التدفق الشعري للشاعر، بل مع التدفق الإيقاعي للشعر، فتكتسي ريش النغم، وعند ذلك يصبح الشعر «النفس الملحنة»[١] على حد تعبيره.

إنه بهذه النظرة يقترب من مفهوم (الرمزيين) الذين يرون أن النفس هى لحن وما الدنيوات المحجوبة إلا أعماق الإنسان المظلمة، والتي يمكنها أن تحيا حياة (لا واعية) لكنها في ذات الوقت - تخرج من أعماقها الموسيقا الضرورية التي تمثل أجمل الشعر وأصفاه[٢] باعتبارها لا جزءاً من النفس، وإنما هى النفس الملحنة ذاتها.

أما الذي يوقظ هذه النفس فهو تلك اللحظة الشعرية، لكن الذي يجعلها ظاهرة بكل خصائصها التفصيلية، ويضفي عليها الحركة، ويترجم كل مكوناتها الشعرية من عاطفة وخيال وذاكرة وكل مكون يشكل بعداً أو أكثر في إيقاعات القصيدة هو لغتها الشعرية، وبما تشكله من بنية صوتية لا تفارقها دلالتها المعنوية، وقد أشارت اليزابيث دور إلى هذه العلاقة بين جرس اللفظ والمعنى بقولها: «إن الجرس يسند المعنى، وإنه ليست له قيمة جمالية مستقلة في ذاته وهذا هو أساس الزخرفة اللفظية صغيرة كانت أم كبيرة وليس الوزن إلا عنصراً واحداً من عناصر الجرس. ولا يمثل النظام الوزني في نفسه إلا الإطار الآلي أو العرفي الذي لا يستطيع الشاعر في داخله أو بإرشاده له أن ينمي الحركة الشعرية وينصب العرف المأثور زخرفة المؤثرات الصوتية المتكررة التي تمتع الإذن»[٣].

فأودنيس الذي وصف الشعر بـ(شكل إيقاعي)، يعني أنه قد اعتبر الإيقاع

---

(١) طفولة نهد / المقدمة / ط.

(٢) منيف موسى/ الشعر العربي في لبنان/ ٢٢٦.

(٣) الشعر كيف نفهمه ونتذوقه / ٥٠.

(ماهية) ولهذه الماهية شكل، ولما كانت علاقة الشكل بالشعر علاقة بنائية صميمية، فيمكن للشكل أن يمنح الشعر أداءاً صوتياً خاصاً فهو يرى أنه كلما ازداد الاهتمام بالشكل، ووصل إلى حد الإغراق، فإنه بالنتيجة سيكون ذا منحنى سلبياً في الشعر، حيث يؤدي إلى تفككه، وفي ذات الوقت سيؤدي إلى (وجود الإيقاع) بشكل مستقل عن الصور والأفكار، وعندئذ يمكن أن تكون له وظيفة مستقلة عن وظيفة الشعر[١].

وذلك لأن الإيقاع لا ينفصل عن المعنى، ويكتسب قيمته من العناصر الأخرى، وفي الوقت نفسه يضيف قيماً لتلك العناصر، فالاهتمام بالشكل، إفراغ من محتوى الشعر لأنه إيقاع خاو من العناصر المؤثرة الأخرى. ولذلك يرى أدونيس، أن الشعر ليس شكلاً لوحده وليس إيقاعاً لوحده.

ولكن لما كان الوزن حركة إيقاعية، وجزءاً من الحركة الموسيقية الكلية في الشعر، فغالباً ما يكون «الوزن طريقة لفرض الصورة صوتياً على الانتباه الذي قد ينهمك دون الوزن في معاني الألفاظ نفسها، وهذا يخلق تشتيتاً للانتباه قد يكون وحده كافياً لتحويل المتلقي إلى تجربة جمالية.. فيصبح المفعول الصوتي قريبة من حول العمل السمانيّ، إلا أن له تأثيراً في العمل السمانيّ في إلهام التأمل فيه. إن الوزن يفعل في قريحة الشاعر عندما ينظم قصيدته فيغير نظمه، ثم يفعل في نفس السامع فيغير فهمه لما يقرأ»[٢] في حين إن حقيقة الشعر ليست في الوزن، وإنما هي في التعبير الشعري الذي يحول الوزن من قانون ذهني مجرد إلى إحساس جمالي ونفسي بفعل معنوي وإيقاعي في آن. يقوم على التناسب المتناغم في الشعر إذ «إن النزعة الطبيعية إلى الانسجام والإيقاع هى الأساس في الشعر.. فالوزن عنصر عرضي في

(١) مقدمة للشعر العربي/ ٩٤.

(٢) الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة / ١٨٣-١٨٤.

الشعر، بينما الإنسجام والإيقاع عنصر جوهري وفي هذا دليل على الارتباط الضروري بين الشعر والموسيقى»[١]على رأي افلاطون.

غير أن هذا الاحتراز لدى أدونيس من الاهتمام الكلي بالشكل وخشية الوقوع في شبكة الإيقاع دون المكونات الأخرى للقصيدة، يرجع بالأساس إلى رؤيته بأن القصائد كشكل إيقاعي لا غير ليست شعراً بل مصنوعات شعرية. . .[باعتبار أن الإيقاع هو] مجموعة من القوانين والقواعد والأشكال والأنظمة»[٢]. ولربما يشكل الوزن أحد هذه القوانين أو كلها، وكذلك القافية إن وجدت، كما تشكل العروض طريقة من طرق التعبير التي تحيل الشكل إلى نظم - أي (صنع). وعند ذلك يصبح النص الشعري نصاً موسيقياً مكتوباً بعيداً عن التجربة والانفعال والعاطفة والخيال، وبعيداً عن علاقته بالنفس الإنسانية التي وصفها نزار بالنفس الملحنة إذ يرى أن «موسيقى القصيدة الحديثة، ليست نصاً مكتوباً، ولا تدون كما تدون المقامات والبشارف، والموشحات ولا تعزف عزفاً جماعياً (. . . .) ذلك لأن موسيقى هذا الشعر تأتي من فعل الكتابة نفسه، ومن المعاناة المستمرة، والمغامرة مع المجهول اللغوي والنفسي، لا من التراكمات الصوتية والنغمية المخزونة في إذاننا الداخلية بشكل وراثي وعضوي»[٣].

لقد اعتادت الإذن العربية (سابقاً) - على رأى نزار - أن تطرب لما هو مدون، ولما هو مكرر - وأغلب الظن - أنه في هذا يعني الشعر الموزون المقفى، الذي تقترب أو تكرر (نوتاته) الموسيقية، والذي يعزف جماعياً من أجل لملمة العواطف الجماعية بالمقابل. فكل إيقاع فيه مكرر ومتوقع وغير مفاجئ، في حين إن الشعر الحديث ليس فيه من هذا التدوين شيء، فالمغامرة

---

(١) ارسطو / فن الشعر/١٣.

(٢) مقدمة للشعر العربي /١٠٨.

(٣) قصتي مع الشعر /١٧٩-١٨٠.

مع المجهول اللغوي والنفسي إنما هى في (اللامتوقع) و(اللامنتظر)، وهى المفاجأة المباغتة بعناصر إيقاعية جديدة وإضافية تمنح الشعر بعداً نفسياً قبل كل شئ، ليصبح الشعر «هندسة حروف وأصوات تعمر بها نفوس الآخرين عالماً يشابه عالمنا الداخلي»[١]، له القدرة على خلق حالة من التألق النفسي والإنساني، ليصبح الشعر من خلال موسيقاه الخارجية والداخلية توحداً شعورياً أبدياً، باعتبار أن الشحنات الصوتية والمعنوية التي تتآلف في العمل الشعري، وتندمج فيما بينها، إنما هي بالأصل تعبير عن الحالة الشعورية للشاعر نفسه[٢]، وعند ذلك يشكل هذا التوحد حساً معبراً عن الذات / الآخر.

فنزار الذي لا يريد أن يدون موسيقى الشعر على أوزان بحور الشعر العربي مخافة التكرار، والتوقع والتقليد والرتابة المملة، لا ينفي أن تكون هذه الأوزان ثروة موسيقية يمكن للشاعر أن يتخذها نقطة انطلاق لكتابة معادلات موسيقية جديدة في الشعر، وباتجاه تجاوز مرحلة (ربابة الراعي) ذات الإيقاع البدائي البسيط، إلى مرحلة جديدة يكون فيها البناء الموسيقي بناء متداخلاً تشترك في إيقاعاته كل الحواس فيسمع بالعين، وعندها يكون الشعر العربي الحديث موسيقى مقروءة وليست مسموعة فقط[٣]. باعتبار ان الشعر العربي الحديث لا يبدأ من حيث يبدأ الوزن أو تبدأ القافية أو كليهما معاً بالإيقاع، وإنما يبدأ من مفهومه وخصائصه ومكوناته الحقيقية، حين يصبح كل من اللفظ والمعنى والإيقاع غير متوقع، أو بمعنى أدق حين تصبح اللغة الشعرية غير متوقعة بكل ما تمتلك من كوامن ويصبح التعبير الشعري الجديد مندمجاً مع تعبير معاني الكلمات خارج مفاهيمها المعجمية، ضمن الحالة الشعورية للشاعر ومع خصائصها الصوتية أو الموسيقية. وما تشكله القافية في هذا الجانب ليس إلا جزءاً من هذه الخصائص. ولربما توحي بعدم ضرورتها في

---

(١) الشعر قنديل أخضر/٣٩.

(٢) عبدالعزيز المقالح / الشعر بين الرؤيا والتشكيل/ ١٠٤.

(٣) الشعر قنديل اخضر / ٤٠-٤٢.

الشعر الحديث لأنها ليست من خصائصه[١]، لكن غيابها لا يعني غياب الإيقاع والموسيقى، لأن غيابها خارجي، مما حدا بالشاعر أن يبتكر محاور موسيقية داخلية يمكنها إلى حد ما أن تسهم في إغناء القصيدة بموسيقى لم تكن تعهدها من قبل، وذلك عن طريق خلق نمط من القوافي الداخلية المتنوعة، والمتوزعة عفوياً في السطر الشعري، أو الجملة الشعرية، فتضفي على القصيدة جواً موسيقياً داخلياً[٢] وجديداً.

وبهذا المفهوم اصبحت القصيدة بكل مكوناتها تشترك في إيقاع متنوع النغمات، لكنه موحد في وحدة موسيقية (سمفونية).

لقد كان أدونيس يبحث عن الكيفية التي يبدأ بها توزيع الإيقاع في الشعر العربي الجديد، بحيث يبدو الشعر إيقاعاً طبيعياً، لا تنفر منه الإذان أو النفس، إيقاع له شكله الخاص والجديد، فرأى أدونيس أن ذلك لا يجده إلا من خلال «عودة إلى الكلمة العربية.. إلى سحرها الأصلي، وإيقاعها وغناها الموسيقي والصوتي»[٣] وبهذا المنحى اقترب من نزار في تجاوزه الموسيقى المسموعة إلى الموسيقى المقروءة في القصيدة، وبتجاوزه ما كان بدأ، وجميلاً في حينه، وهو القريض، كقواعد ومقاييس، فكان على الشاعر أن يستنفذ الطاقة الموسيقية الكامنة في الكلمة العربية، ليكون تعبيره أكثر شمولية وأبعد أثراً[٤].

إن هذا البحث الإيقاعي والموسيقي لا يتأتى من خلال البحث عنه في قاموس الكلمات، ولكن من خلال الحدس، والتحسس (التوصيلي) بين الكلمة (كمادة) للقصيدة، والمعنى الذي لايفسرها، ولكنه يوقعها في إيقاع وتناغم (إيحائي)، ظاهر وكامن.

---

(١) مقدمة للشعر العربي / ١١٤.
(٢) دير الملاك / ٣٤٠.
(٣) مقدمة للشعر العربي / ١١٤.
(٤) م. ن/ ١١٤ - ١١٥.

فحقيقة الصلة بين الإنسان ونشأة الشعر ليست صلة (كلمة)، وإنما هى صلة تعبير بكل ما يحتمل، ويبلوره من اهتزاز حسي في (النفس)، ولما كان هذا الاهتزاز ليس على وتيرة واحدة لدى الإنسان، وإنما على تغير واختلاف في الدرجة والسبب (العلة)، فإنه ما نتج عنه تعدد الأوزان، بل وصل هذا التعبير إلى (اللا وزن)، لكن الجامع لكل هذه الاختلافات هو تلك الصلة الموسيقية التي تؤوب إلى النفس الإنسانية الشاعرة.

إن القصيدة الشعرية الجديدة، وبالذات قصيدة النثر هي تعبير شعري، وهى «موسيقى لكنها ليست موسيقى الخضوع للإيقاعات القديمة، بل هى موسيقى الاستجابة لإيقاع تجاربنا وحياتنا الجديدة، وهو إيقاع يتجدد كل لحظة»[(١)]، وإذا جاز القول يمكن اعتبارها ذلك التأسيس الموسيقى الجديد، الذي يقوم على اللحظة الشعرية، المتجددة، باستمرار فعاليتها الشعرية، وإنها ليست المنقطعة التي تقف عند قافية معينة، كما يرى أدونيس ونزار لتبدأ بالبيت الشعري من جديد.

وإذا كان أدونيس يعتبر أنّ الوزن/ القافية عمل تنظيري لاحق، لتشكيل شعري سابق[(٢)] مع ان الوزن والقافية كلاهما يشكلان جزءاً كبيراً من الإيقاع الشعري العام في البيت أو موسيقى القصيدة العربية فإن نزاراً يخالفه الرأي، فيرى أن «الإيقاع من حيث التوقيت متقدم زمناً، إنه الملك الذي يمشي أولاً، ومن ورائه تمشي اللغة كوصيفة ثانية[(٣)]».

وهو بهذا المفهوم، لا يعني الوزن/ القافية، ولكنه يعني ذلك الاهتزاز الحسي الذي ينتابه ويحركه لكتابة الشعر، باعتبار أن القصيدة تبدأ عنده «بهذيان

---

(١) مقدمة للشعر العربي/ ١١٦.

(٢) في موضوع القافية في هذا البحث.

(٣) عن الشعر والجنس والثورة / ٤١.

موسيقي، بغمغمة، لكلام لا كلام له. ثم تأتي اللغة لتنظم هذا الهذيان وتحتويه وتحبسه.. في داخل زجاجة المفردات»[١].

لقد أعطى نزار للإيقاع أهمية خاصة، فقدمه على كل ما يشكل القصيدة، وبالذات (اللغة)، ولكن هذا التقديم من حيث الجوهر الشعري - أفقد الشعر محتواه، لأنه اعتبر الإيقاع أولاً، واللغة ثانياً، وليس معها.

والسؤال، مَن يؤسِّس الآخر.. الإيقاع يؤسس اللغة أم اللغة تؤسس الإيقاع...؟ فإذا كان الإيقاع يُؤسّس اللغة، فإن الشعر هنا يمكن أن يفسر بعبارة (إيقاع بلا إيقاع) إذا جاز هذا التعبير. إن تعبير نزار لا يقوم على معايير إيقاعية أو لغوية ثابتة أو أطر محددة واضحة، إنه تعبير صوري متغير. فالشعر الذي يغنى، يقرأ أولاً ثم يوضع لحنه وموسيقاه، وليس العكس.

إن اللغة الشعرية مادة الشعر، ومادة كل مكّون فيه، فهي مادة الإيقاع، وبدونها لا يصنع ولا ينبعث الإيقاع. ليس هذا وحسب، ولكن في الوقت الذي تكون اللغة مادة التعبير الشعري والإيقاعي للشعر، جعل نزار اللغة أداة (خانقة) للإيقاع ومقيدة له، رغم كل ما للزجاجة (اللغة) من شفافية شعرية.

إذن الإيقاع لدى نزار، يكسب القصيدة كل شئ، لأنه يتقدم على كل الأشياء فيها، بينما يرى أدونيس أن الإغراق في الشكل، يحول القصيدة إلى مجرد إيقاع، مما يؤدي إلى تفككها وعزلها عن الفكرة. فالصورة التي طرحها نزار عن الإيقاع كانت ضيقة إلى الحد الذي ينغلق الإيقاع على نفسه من النقطة التي يبدأ بها.

وأقرب صورة (تصحيحية) لما قاله نزار، نجدها لدى عزالدين إسماعيل في قوله: «أما الصورة التشكيلية الجديدة لموسيقى القصيدة فتجعل من القصيدة كلها وحدة تضم مفردات نغمية كثيرة في إطار شعري شامل، إنها

---

(١) عن الشعر والجنس والثورة / ٤١.

صورة مقفلة ومكتفية بذاتها ولها دلالتها الشعورية الخاصة التي يستطيع متلقي القصيدة أن يدركها في غير عناء، وأن يحس تساوقها مع المضمون الكلي للقصيدة»[١].

إن تقديم الإيقاع على اللغة لدى نزار ينطلق من إيمانه العميق بإمكانية الإيقاع في التأثير النفسي، ولعله استمال في خاطره، ان الوزن والقافية في الشعر العربي كانا مركز التأثير النفسي على الإنسان العربي واستقطابه الشعري، وعند أي تعويض عنهما، لابد أن يكون الإيقاع ذلك البديل الحسي، فالإيقاع لدى نزار «سطح ممغنط تنجذب إليه الكلمات بصورة جبرية، كما تنجذب برادة الحديد إلى المغناطيس»[٢] وهذا الوصف العلائقي بين الإيقاع واللغة، هو ذات العلاقة بين الإيقاع والطبع العربي، علاقة ذات تأثير انفعالي حاد، وذات طبيعة حادة تميل إلى الرنين القوي النابع من تأثير الوزن والقافية، وليس من تأثير اللغة الشعرية وإيقاعاتها.

ولعل هذه الفكرة تبدو أكثر وضوحاً، إذا عرفنا أن نزاراً يرى «الإيقاع بؤرة العدسة حيث يتجمع الضوء ويتكثف، وهو المركز الهندسي لدائرة القصيدة[٣]». وهذه الرؤية هى ذات الرؤية السابقة، فالإيقاع الذي يعد المركز الهندسي للقصيدة، هو ذات الإيقاع الذي ينحصر (بؤرة) في وحدة البيت الشعري العربي، ودائرة القصيدة في وزنها وقافيتها. وهذا ما وجده ابراهيم أنيس في قوله «يلحظ اسمى درجات الموسيقية في أوزان الشعر وقوافيه»[٤].

لقد حاول نزار أن يبني رؤيته الإيقاعية للشعر الجديد على الإيقاع من

---

(١) الشعر العربي المعاصر/ ٦٤.

(٢) عن الشعر والجنس والثورة/ ٤١.

(٣) م. ن / ٤١.

(٤) دلالة الالفاظ / ١٩٧.

خلال الاهتزاز الذي يحرك الذات الإنسانية في ادنى واعلى درجات تحسسها، لتشكل القصيدة قوة إيقاعية ذات تأثير نفسي، فيكون التعبير الشعري لدى نزار تردداً (ثانياً) بعد الإيقاع، وترجمة له.

لقد سبق أن كشفت بعض النصوص لكل من أدونيس ونزار معارضتهما للوزن والقافية، معتبران أن الوزن والقافية حجر عثرة تقف أمام تطور الشعر وتجديده، غير أن تلك الآراء التي صدرت عن الشاعرين كما أشار البحث قد تغيرت من حيث (تأسيسها) النظري. فأدونيس الذي كان أكثر الأدباء النقاد والمنظرين إلحاحاً على إلغاء الوزن والخروج عليه يرى أن «الوزن إيقاع أولاً، لا قالب، والخروج من هذا الإيقاع مستحيل لأنه خروج من اللغة ذاتها. لهذا يأخذ الإيقاع أشكالاً و«أوزانا» لا نهاية لها، كمثل اللغة، الوزن في الشعر ليس «وزناً» - بل حركة وتموج وليس لوزن بما هو قاعدة وقالب و«أداة» أية علاقة بالشعر»[١].

هذه الرؤية التي عدها أدونيس خلاصة رؤيته التي كان ينادي بها في مجال تنظيره الشعري، هى حقيقة كاشفة، واضحة، لكل ما كان غامضاً أو متذبذباً حول الوزن، وهي مخالفة لكل ما طرحه سابقاً، حين اعتبر تخليه عن الوزن كان خللاً.

بيد أن الملاحظة اللاحقة التي يمكن أنْ نوردها تكمن في أننا لم نجد أحداً - على حد علمنا - من الأدباء والنقاد من عرب أو غير عرب قد قال أن الشعر لا علاقة له بالوزن، أو لا علاقة للوزن بالشعر، وإن عزا أدونيس هذا الرأي لأسلافنا العرب، وبلسان الجرجاني[٢].

نعم، الوزن إيقاع، ولكنه ليس كل الإيقاع في القصيدة، حيث أن لكل عنصر مكون في القصيدة جزءاً من الإيقاع الكلي، وبالذات (اللغة) التي يُستَمدّ

(١) ها أنت أيها الوقت/١٦٧.

(٢) يمكن مراجعة دلائل الاعجاز / ٣٨٨.

الإيقاع الشعري منها، وهذا ما أشار إليه نزار، حين قال بأن : «موسيقى الشعر هي البحر بشكله المطلق، أو الماء بشكله المطلق. . والأوزان هي عناصر في تركيب الماء. . وليست كل الماء. . موسيقى الشعر، هي شئ أكبر من الوزن والبحر والقافية»[١].

ولذلك، يمكن القول، إذا كان الوزن بمثابة (المبنى) في الإيقاع، فاللغة هى الحركة الصوتية والمعنوية التي تكسب الوزن / المبنى تموجاً إيقاعياً خاصاً، وبقدر ما يتعلق ذلك باللغة، فإنه يتعلق (بالتجربة) ودواخلها النفسية، بحيث نجد أكثر من قصيدة ذات وزن واحد - أي بحر- ولكن كل تأليف - تعبير - شعري يفرض على الوزن خصائصه المختلفة عن التآليف الشعرية الأخرى[٢]. فتصبح القصائد ذات إيقاعات متعددة رغم اتفاقها في الوزن.

لقد جعل أدونيس خلاصة هذه النتائج أجوبة ولكن بصيغة الأسئلة، فاعتبر أن الوزن أبعد وأكثر من أن يكون مجرد «وزن» - ذلك - أنه، في جوهره موسيقى وإلا لماذا تختلف الموسيقى في قصائد كثيرة مكتوبة بوزن واحد؟ ولماذا لا تتساوى جميع القصائد التي تكتب بوزن واحد، ويتساوى الشعراء الذين كتبوا هذه القصائد؟[٣].

لم ينطلق أدونيس هذه المرة من الوزن، باعتباره تشكيل ذهني، ولكن من اللغة التي تشكل بنية إيقاعية في تكوينها للقصيدة، وإدراكه من أن الوزن يخضع للترجمة أو التحويل عن طريق اللغة الشعرية، وليس العكس، فالزحافات والعلل الوزنية هي تغيرات من أجل اللغة بكل إيقاعاتها البنائية (الموسيقية)، والتي تخضع للتجربة، والحالة النفسية، ولا يمكن أن تكون اللغة من أجل تلك التغيرات. وبذلك يكون التحسس لدى أدونيس بالوزن والإيقاع، وتفريقه بين

---

(١) ما هو الشعر / ١٢١.

(٢) مفهوم الشعر / ٤١٢.

(٣) ها انت أيها الوقت / ١٦٧.

المصطلحين ناشئ من الارتباط العضوي بين اللغة والإيقاع، وتفريغ هذا الارتباط في الوزن الشعري.

هذه الرؤية - لدى أدونيس- التي تقوم على تجاوز الوزن باعتباره (المبنى) الأساسي للشعر، أو (قالبه)، واعتباره مبنى (إيقاعياً)، يمكنه أن يحرر منه إيقاعات كثيرة ومتنوعة، قادته إلى الدعوة إلى قصيدة النثر، «التي تجسد أعلى مرحلة في قانون التناسب العكسي بين المظهر الصوتي للإيقاع ومظاهره الأخرى»(١)، باعتبار أن قصيدة النثر، هى قصيدة إيقاع شعري بالدرجة الأولى، إيقاع مفتوح ليس له نهايات إيقاعية كما هى في وحدة البيت الشعري المغلق. فهو إيقاع يساعد على تحطيم تلك الفواصل التي تعزل بين شعورنا وشعور (الفنان) - الشاعر- مما يسمح لنا الدخول معه في عالم شعوري واحد(٢). فموسيقى الشعر لم تعد مجرد أصوات أو إيقاعات رنانة يفرزها الوزن أو القافية لتروع الآذان، وإنما أصبحت توقيتات نفسية، ويمكن القول (حسية)، تنفذ من الشعر/ الشاعر إلى صميم المتلقي لتهزَّ كلَّ أعماقه ووجدانه، في هدوء ورفق(٣).

ليس من شك، أن الإيقاع الشعري هو محاولة الشاعر لخلق اتصال بينه وبين الآخرين، رغم أنها تعبير عن الذات، ولكن التوحد الذي بينه وبين الآخرين يجعل عمقه في عمق الآخر وبكل إحساسه، ولذلك يرى نزار أن : «موسيقى الشعر الحديث هى مغامرة بين الشاعر والعالم، وبين الشاعر واللغة، فلا يمكن التكهن بالصيغة النهائية التي ستصل إليها القصيدة العربية في المستقبل»(٤).

---

(١) علوي الهاشمي/ قراءة نقدية في قصيدة الحياة /١٥٣.

(٢) مصطفى سويف / الاسس النفسية للإبداع الفني / ١٩٥.

(٣) الشعر العربي المعاصر/ ٥٢.

(٤) قصتي مع الشعر/ ١٨٠.

هذه المغامرة الموسيقية لدى نزار لا تنحصر في الموسيقية الشعرية بذاتها، وإنما بمدى علاقة الذات/ الآخر، والآخر هنا، هو العالم،وهو اللغة، العالم من حيث تحسسه، واللغة من حيث تأثيرها الداخلي (الإيقاعي) في الشعر، والخارجي (العالم) نفسه. فحقيقة الإيقاع ليست في ذاته، وليست في تلك العلاقات الصوتية نفسها، وإنما بمدى ما تهيؤه من حالة نفسية في المتلقي، مستجمعة من مشاعر ودوافع تبدأ من أول الكلمات / اللغة وتستمر في نموها الشعري، الطبيعي[١].

إن إشارة نزار هذه ترمز إلى صلة التفاعل بين الشاعر والعالم، ولكنها في ذات الوقت تعبير عن صلة الشعر بالعالم، تلك الصلة التي تقوم على تحسس العالم بالموسيقى، قبل تحسسه بالكلام، من مفهومه (السابق) للشعر، وباعتبار أن «البناء الموسيقي للقصيدة هو الصورة الحسية لها، هو أول ما يصادف السامع أو القارئ منها، ومن ثم كانت خطورته، وكانت العناية به»[٢].

لقد تجاوز نزار في هذه الرؤية شعوره الذاتي، فانطلق من الشعور الجمعي، حيث أن هناك علاقة تشترك فيها الجماعة وبضمنها الفرد(الشاعر)، تقوم على الحالة الشعورية التي يخلقها الإيقاع، وتخلقها الموسيقى الشعرية لدى الجماعة، وما تسببه هذه الحالة من شعور فيضي، يستلهم الإيقاع قبل اللغة، وبصرف النظر عن الاتحاد البنائي الموحد للقصيدة، وإمكانية فصل عنصر عن العناصر الأخرى المكونة للقصيدة، لا أرى أن فكرة الإيقاع المتحقق يمكن أن تتقدم على العناصر الأخرى ضمن الحالة الشعورية للفرد / الشاعر أو الجماعة كذلك.

يصح القول إذا قلنا بأنّ «الإيقاع نفسه بُعدٌ وحَرَكةٌ، والموسيقى إشارات

---

(١) شكري عياد / موسيقى الشعر العربي/١٤٢.

(٢) الشعر العربي المعاصر/٦٩.

ملتحمة بالزمان والمكان»[١]، ولكن الإيقاع جزء من هذه الموسيقى، أو (الإيقاع الكبير للقصيدة) حسب مفهوم الإيقاع الزمني، وفي ذات الوقت فإنه لا يوجد زمان مجرد من مكان، ولكن الفكرة التي تقول أن «الحروف الصوتية برية شاسعة تتيح للشاعر أن يركض فوقها بحرية واسترسال، وتصميمها بشكل إنسيابي يسمح لها بأن تتخطى الحواجز، في حين إن الحروف الصامتة، بحكم تكوينها، محكوم عليها بالانغلاق والسكونية»[٢]. فلا أرى لذلك وجهاً من الصحة، لأنه لا توجد في اللغة مقاطع أو حروف متحركة تتصف بطبيعتها بالحزن وأخرى بالفرح على رأي ريتشاردز[٣]، كما أن الحروف ليست ناطقة بذاتها، وإنما هي أصوات في كلمة، والكلمة كذلك لا تنطق بذاتها، وإنما الذي يستنطقها هو الشاعر، ليس هذا وحسب، وإنما هناك عوامل أخرى تتدخل في هذه العملية الشعورية، الشخصية أو الجماعية، فربط إيقاع القصيدة، بالحالة الشعورية، ليس أمراً ثابتاً، فبالقدر الذي يرتبط بها لا يزيد عن ممارسته الأولى، وللشاعر الأول. فرأي نزار «أن بعض بحور الشعر العربي مثلاً كتأليف موسيقى، خلق حولها جواً ومناخاً نفسياً خاصاً بها، فالبحر الطويل يخلق مناخاً ملحمياً، والبحر البسيط في موسيقاه الحزن والسوداوية، وبحر الخبب يدق أجراس الفرح. وفي هذا دلالة على أن إيقاع القصيدة ليس برزخاً منفصلاً عنها..»[٤] لا أرى له صحة إلا ضمن الممارسة الأولى كما تقدم. فالشعر لا يحقق موسيقاه بمحض الإيقاع العام الذي يمكن أن يحدده البحر، بل هناك الإيقاع الخاص الذي تبعثه كل كلمة، وكل وحدة لغوية، وهناك الجرس الخاص لكل حرف من حروف اللغة الشعرية مجتمعة[٥].

---

(١) عن الشعر والجنس والثورة / ٤٢.

(٢) م. ن / ٤٢.

(٣) مبادئ النقد الادبي / ١٩١.

(٤) عن الشعر والجنس والثورة / ٤٢.

(٥) محمد محمد النويهي / الشعر الجاهلي/ ٥٣.

إن الإيقاع الشعري مكوِّن ومؤسِّس في موسيقى الشعر الحديث، تلك الموسيقى التي لا تنبع من تناغم بين أجزاء خارجية وأقيسة شكلية، بل من تناغم داخلي، حركي في جوهره، فهو أكثر من ان يكون مجرد قياس في الوزن، أو القوافي الداخلية، أو رنين لغة، إذ إن ما يكمن وراء التناغم القياسي الشكلي الحسابي، تناغم حركي داخلي، وهو سر الموسيقى في الشعر الجديد[١]، على رأي أدونيس.

وهذا يعني، أن القصيدة الجديدة ترتبط عضوياً باللغة الإيقاعية التي تمتلك القدرة على هذه الحركة خارج نطاق «الأقيسة» الوزنية، أو اللفظية. إذ إن ما يحركها داخلياً هو إيقاعات المعاني، والخيال والصور، وإيقاعات أخرى لا تدخل ضمن إيقاعات العروض، ولربما كانت هناك إيقاعات ناتجة عن تناقضات داخل المعنى اللغوي الشعري، تكسب الإيقاعات الداخلية المتولدة حركة أكبر وأوسع من تلك الإيقاعات التي يخلقها الوزن والقافية إن وجدت، فتضفي عليها حيوية الحياة وتفاعل الشعر بالعالم.

إن هذا المفهوم الإيقاعي لا يعني عزل الإيقاع الداخلي بكلّ حركتيه عن الإيقاع الخارجي، إذ يمكن القول بأن هناك تكويناً شعرياً يعمل على اندماج الإيقاعين في إيقاع موحد، له كل خصائصه الشعرية المتميزة. وفي هذه الحالة يكون الشاعر قد تجاوز زمنية الإيقاع من خلال عقله المبدع وحيث استطاع أن يؤلف ويركب في الزمن الشعري، وذلك من خلال ألفاظ تكتب وتقرأ في خلال فترة زمنية لا في المكان، فيضفي على عمله الإيقاعي جواً من حالة التأمل الخيالي الذي يمكنه أن يضفي نوعاً من الوجود الممتلئ في حالة شبه واعية على موضوعه الشعري[٢].

ولعل ما يكمن بين التناغم الإيقاعي الخارجي الحسابي، والتناغم

(١) زمن الشعر/١٦.

(٢) عز الدين اسماعيل / الاسس الجمالية في النقد العربي/٥٣.

الإيقاعي الحركي الداخلي، هو تلك الفجوة المضطربة التي تجعل المتلقي في حالة انتباه شديد، بانتظار المفاجآت الإيقاعية، حين يشعر بأنه أمام إيقاع موحد مكون بالأصل من إيقاعين أولهما، خارجي، وهو إيقاع انتظامي، وثانيهما، داخلي، وهو اللاانتظامي الذي يخلقه الشاعر بنفسه خارج حدود المقاييس الوصفية التي تعارف عليها[١]. وبذلك تكتسب القصيدة حركتها الموسيقية الكبيرة من حيث تبدأ إلى ما لانهاية لها.

لقد شكلت موسيقى القصيدة لدى أدونيس مساحة هندسية، تقوم على المبنى الشكلي الذي تقوم عليه اللغة الشعرية، إذ تتجاوز الحالة الخارجية (الانتظامية) كما كان مألوفاً في الوزن والقافية، وامدادات البحور الشعرية، معتمداً على التجربة التي مدادها (الخلق) الموسيقي في الشعر، والذي يقوم على المفاجأة اللامتوقعة في الإيقاع، ليكسب الشعر بُعداً تشكيلياً حركياً، وقدرة ذاتية على الحركة النامية.

إن الإيقاع جزء من التركيب الكلي للشعر، ارتبط لدى أدونيس باللغة الشعرية، وتفجيرها داخلياً، وذلك هو سر هذا التركيب الإيقاعي، بل هو سر إيقاع الشعر أيضاً.

أما نزار، فإن الرؤية الإيقاعية والموسيقية في الشعر عنده تتوزع بين الموزون الإيقاعي الذي يقوم - كما نظن - على التأكيد على الأوزان الشعرية التقليدية، ومحاولات توليدية تجديدية من خلال التأسيس الوزني الخليلي، فهو يرى أن الشعر إيقاع قبل كل شئ، وأنه يغطي على كل فعل للعناصر الأخرى المكونة للشعر.

(١) يمكن مراجعة الدراسة التي قام بها كمال ابوديب على شعر أدونيس في كتابه (في الشعرية) / ٥٢، وما بعدها.

[٢]
الوزن

تشكل العلاقة بين الوزن والشعر في الشعر العربي القديم علاقة وجود وارتباط، وعلاقة تفريق بين الشعر والنثر، في حين لا تمثل هذه العلاقة أي تميز أو تفريق في الشعر الحديث، بل إن مثل هذا التميز شكلي لا جوهري[١].

ففي كل التعاريف التي أوردها القدماء - أشير إليها في التمهيد- شكَّل الوزن أحد العناصر المهمة المكونة لمفهوم الشعر، وإذا ما دققنا النظر فيما اتفق عليه أغلب الأدباء النقاد القدامى، على أن الشعر (هو كلام موزون مقفى)، أدركنا أهمية هذا العنصر وما يكونه في مسار الشعر العربي.

لقد نظر الأدباء والنقاد العرب القدامى إلى الوزن من زواياه المتعددة، فبعضهم نظر إليه من خلال زمان (النطق)، وآخرون نظروا إليه من حيث اهميته في الشعر، وفريق آخر تناوله من جهة علاقته بالموسيقى والغناء واللحن، وآخرون ربطوا بينه وبين المعنى أو الموضوع الشعري الذي تناوله الشاعر.

وقد لخص مصطفى الجوزو كل هذه الرؤى بقوله: «وجملة القول أن النقاد قد تناولوا الوزن من جهات عدة: بعضهم تناوله من حيث قياسه: فحده الفارابي وحازم بزمان النطق، واكتفى الباقلاني بالإشارة إلى تسأوي أجزائه، وحدّه ابن سينا بالعدد الإيقاعي. وبعضهم تناوله من حيث أهميته في الشعر: فحده الفارابي قوام الشعر الأصغر. وجعله حازم من قوامه، واعتبره ابن رشيق خلافاً للفارابي، أعظم أركان الشعر، ورآه التوحيدي ميزة الشعر من النثر، لكن الباقلاني وآخرين وضعوا للشعرية شرط القصد وإلا فليس عندهم أهمية للوزن. وبعضهم تناوله من جهة الموسيقى فمحضه الفارابي وابن سينا وجهين: عروضياً وموسيقياً وذلك لربطهم إياه بالغناء أو اللحن. ولم يشترط قدامة وآخرون له

---

(١) مقدمة للشعر العربي/ ١١٣.

التعلم لأنه من الطبع ولأنه ذوق طبيعي، أو ما يسميه أسامة بن منقذ غريزة تقبل المهذب من الوزن، إلى المستقيم منه...»[١]

بيد أن هذه الآراء في الوزن، لم تنطلق من حدود الوزن لوحده، وإنما نظر إلى الوزن من خلال مجاراته لمكونات مفهوم الشعر. فقد نظر الفلاسفة المسلمون إلى «الوزن» في الشعر على أنه وسيلة من وسائل المحاكاة أو «التخييل»، لكنهم في ذات الوقت حرصوا على تأكيدهم بأن القول لا يكون شعراً الا إذا اجتمع فيه المحاكاة والوزن معاً»[٢] وزاد على ذلك أن القول إذا فقد سمة المحاكاة فإنه يفتقد سمة الشاعرية، وإن كان موزوناً، بسبب أنه ليس محاكيا، ولذلك لا يعد شعراً[٣].

إن حقيقة ماهية الوزن في ذاته ما هى إلا مجرد أصوات تشكل (زمناً)، من مفهوم يقوم على أساس تقسيم الأصوات إلى وحدات زمنية في نطقها، ومن هنا كانت نظرة عزالدين اسماعيل إلى النزعة التشكيلية في الشعر تنطلق من حيث أنها (فن زماني)، وأن اللغة كذلك هى أداة زمانية، لأنها لا تعدو أن تكون مجموعة من الأصوات المقطعة إلى مقاطع تمثل في حقيقتها تتابعاً زمنياً لحركات وسكنات في نظام اصطلح على أن يجعلوا له دلالات بذاتها[٤]. عرفت بالأسباب وقيل بالأسباب والأوتاد والفواصل[٥].

أما بخصوص تهيئة الوزن، فإنها لم تكن مجردة مما يشكل مفهوم الشعر، وذلك لأنه إذا نظر إلى الوزن الشعري، فإن حركته حركة آنية، وهى في ذات الوقت لا تنفصل عن حركة المعنى أو تعقبها، فالشاعر في لحظة كتابة

---

(١) مصطفى الجوزو/ نظريات الشعر عند العرب/ ٣٥.

(٢) نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين/ ٢٣١.

(٣) م.ن.

(٤) الشعر العربي المعاصر/ ٤٧.

(٥) المعيار في أوزان الاشعار/ ١٧، واحمد الهاشمي/ ميزان الذهب/ ٥.

الشعر، يعيش لحظة تجربة (آنية)، بكل معانيها، ولحظة انفعال (آني)، ولحظة خيال، لذلك حين يبدأ، فإنه يبدأ من حيث يتحرك من داخل هذه التجربة، وهذا الانفعال وعند ذلك تكون الحركة موحدة لفظاً ومعنى وخيالاً وصورة.

وعليه، لا يمكن أن يُفهم الوزن بعيداً عن كل تلك العناصر، لأنه تشكيل من تشكيلها الموحد، لا يمكن عزله، فليس هناك شئ اسمه (الوزن)، يشكل تشكيلا شعرياً بمعزل عن العناصر الأخرى، عدا ما اصطلح على تسميته بالشعر التعليمي.

إن لغة الشعر ليست هى كأنغام الموسيقى، مجرد عناصر صوتية مجردة، وإنما هى عناصر لغوية لا يفارق فيها الصوت المعنى بأي حال[١].

في حين، ذهب ابن طباطبا إلى أن الوزن هو مجرد قالب خارجي، مستدلاً بذلك على إمكانية استقلال المعنى الشعري عن شكله الوزني[٢]، وفاته بأن الوزن في الشعر هو بنية صوتية، دلالته -أي الوزن- لا تتحدد من خلال تجريده (كوزن)، وإنما من خلال اتحاد بنيوي تام لا يمكن تجريد عناصره.

فلو أحيلت التفعيلة إلى كلمة، فإنها من الناحية الصوتية، لا تعدو في دلالتها على دلالة وزنها، ولكنها ذات معنى معجمي، وهكذا الكلام الشعري، هو اتحاد دلالات بنيوية تتكون من الوزن والمعنى والخيال والشكل، وكل مكونات الشعر إضافة إلى التجربة، والانفعال، فتشكل جميعها إيقاعات شعرية داخلية وخارجية.

أولى البدايات التي بدأت وكأنها تدعو إلى نوع من المهادنة بين الوزن واللا وزن أو التحرر من الوزن كانت في قصيدة للقاضي الفاضل، حين كتب

---

(١) جابر عصفور/ مفهوم الشعر/ ٤١٠-٤٢٢.

(٢) م. ن. / ٧٧.

هذا الشاعر قصيدته مازجاً فيها بين النثر والوزن، فجعل صدور أبياتها نثراً وأعجازها وزناً[١]. لكن الذي يجمع بين صدور هذه الأبيات وأعجازها، يجمع ما في القصيدة كلها هو شعرية القصيدة، وليس الوزن أو اللا وزن.

ويمكن من هذا المنطلق، أن نفهم أنه كانت هناك محاولات للخروج على أوزان الخليل بشكل أو آخر، لا لشئ خاص ضد عمل الخليل، ولكن من تيقن أنه «لم يقصد بوضعها أن تكون قاعدة المستقبل، وإنما وضعها لكي يؤرخ بها للإيقاعات الشعرية المعروفة حتى أيامه»[٢]. وأغلب الظن أن الفنون الشعرية العربية التي ظهرت في مشرق الأرض ومغربها إن هي إلا محاولات إبداعية لزحزحة النظام العروضي الذي طغى على الشعر العربي ولقرون عديدة[٣].

فالمحاولات الشعرية الإبداعية في حقيقتها هى حالات طبيعية، ظهرت مع تطور الحياة الإنسانية وتجددها في كل الميادين، فليس غريباً أن تظهر، أو تنشأ أوزان وإيقاعات شعرية جديدة في الشعر العربي، هذا من جانب، ومن جانب آخر، فإن الأوزان الخليلية لا تشكل أو تؤلف الشكل العربي كله، وإنما تؤلف جزءاً منه[٤]. ولهذا السبب يمكن أن يعزى سبب ظهور حركات التجديد في الشعر العربي.

---

(١) مقدمة للشعر العربي/ ٧٣ (يمكن مراجعة ابيات قصيدة القاضي الفاضل في ديوان الشعر العربي/ أدونيس ٣: ١٤٦ - ١٤٨.

(٢) م. ن/ ١١٠.

(٣) يرى أدونيس: انه سادت الأوزان الخفيفة المجزوءة لكي ترافق إيقاع الحياة المدنية السريعة المتحركة المتغيرة واستخدمت اللغة العامية وبخاصة الموشح والدوبيت. واخذ الشعراء يكتبون باللغة العامية ذاتها انواعاً شعرية مثل الكان وكان، والقوما والزجل، واستخدمت إيقاعات مختلفة من أوزان مختلفة في قصيدة واحدة: الموشح. ونشأت اشكال بنائية جديدة: المخمسات والمسمطات". مقدمة للشعر العربي/ ٧٢.

(٤) مقدمة للشعر العربي/ ١١٠.

لقد وجد أدونيس أن القصيدة الحديثة لن تسكن في أي شكل، وأنها تعمد جاهدة للهرب من كل أنواع ما يسميه (بالانحباس) في أوزان أو إيقاعات محددة، ليتاح لها أن توحي بشكل أشمل، ذلك الإحساس الكبير بجوهر تموج لا يدرك إدراكاً كلياً ونهائياً، في خضم عصرنا الحاضر، ذلك هو جوهر الإنسان[١] فالقصيدة الحديثة حركة مستمدة من (كل) وليست من جزء هو (الوزن) أو (القافية) أو (الشكل). كما أنها ليست من أقيسة وقواعد وقوانين ثابتة. فكل ما في القصيدة قابل للزيادة والنقصان وقابل للامتزاج، وقابل للتغير والتجدد، وإذا كان الوزن في الشعر العربي القديم هو أحد الملامح الأساسية في موسيقى القصيدة العمودية وإيقاعاتها إلى جانب القافية، فإن الالتزام به أظهر لأن «طغيان الانتظام الوزني في الشعر يرافقه انحسار للصورة الشعرية عنه. وكلما خف طغيان الانتظام الوزني كلما ازداد بروز الصورة الشعرية في النصوص المنتجة»[٢].

هذا الانحباس للقصيدة العربية في وحدة وزنية واحدة، أو أوزان معينة كان قد استخدمها الشعراء العرب في عصور خلت، قد يؤدي استخدامها من جديد، وبنفس الطريقة القديمة إلى الغياب الحضوري للقصيدة العربية الحديثة بمعناها الحديث والمعاصر، وغياب جوهر التطور الإنساني، لأن الإنسان الشاعر حين يتطور تتطور معه الحياة وبكل تفاصيلها، فإذا تطور شئ منها وبقى شئ آخر محافظاً على ولوجه في (قالبه) القديم، فمما لا شك فيه، سيبدو ذلك التطور محدوداً في زاوية ما.

وإذا كان أبو ديب قد وجد انحساراً في الصورة الشعرية بسبب طغيان الانتظام الوزني، فمن المحتمل كذلك أن نجد انحساراً في الشكل والمعنى وأكثر من ذلك انحساراً في شعرية القصيدة.

---

(١) زمن الشعر /١٦ وينظر كذلك: مقدمة الشعر العربي/١١١.

(٢) كمال ابو ديب/ في الشعرية/٩١.

ومن هنا، يرى نزار «أن كون الخليل بن أحمد هو الذي وضع النوطة الموسيقية لأهازيج الأجداد، لا يمنعني من جانبي أن أضع النوطة الموسيقية للإطار الحياتي الذي أعيش فيه. بل لا يمنع أي فنان من بلادي أن يبدع سمفونيته الخاصة فيحذف نغمة.. ويضيف نغمة.. ويعمر كوناً شعرياً بألف شكل وألف أسلوب»[1].

غير أن نزاراً لا يريد بهذا الكلام أن يلغي أو يرفض الوزن الشعري الخليلي، ولكنه يعطي لنفسه حرية الخروج على هذا الوزن، مع الاعتماد على الوحدة الأساسية فيه وهى (التفعيلة)، كما يبدو من إمكانيته في حذف نغمة أو إضافة أخرى، وهذا كما يحدث في الفن المعماري الذي يعتمد على (الحجر) كوحدة أساسية في البناء والتصميم. كذلك في الشعر فبإمكانه أن يأخذ (التفعيلة) كوحدة أساسية لتوليد أشكال شعرية لا نهاية لها[2].

ولعل هذه الرؤية التي لا تريد التهرب من البحور الشعرية الخليلية، تجعلنا ندرك أهمية (التفعيلة) في البحور، كنظام (عددي) و (زمني) أولاً، وأن نظام التفعيلة القديم إن هو إلا نظام تفرضه طبيعة اللغة ذاتها، فليس من اليسير ان تبتكر اشكال جديدة على أساس (التفعيلة)، كما أنه ليس من السهل الاستغناء عنها بنظام أو أنظمة من الضربات الخفيفة والضربات الثقيلة ثانياً[3].

فاستخدام نظام (التفعيلة)، لا ينشطر عن استخدام البحر، ما دام الشعر العربي قد استخدم مجزوءات البحور ذاتها، متخذاً من (عدد التفعيلات) مجالاً للتوسع والانفتاح الشعري العربي.

إن الوزن حين يشكل عنصراً من عناصر مفهوم الشعر، فذلك لما له من

---

(١) الشعر قنديل اخضر / ٩٢.

(٢) م. ن / ٩٢-٩٣.

(٣) عزالدين اسماعيل/ الشعر العربي المعاصر/ ١٠٦.

تبادل (إيقاعي) لا في ذاته، وإنما فيما يقابله من الكلمات، مما يتولد أكثر من إيقاع إن كان في السطر الشعري أو الجملة الشعرية أو البيت الشعري.

أما نزار فإنه ينظر إلى البحور الشعرية نظرة قيمية، ونظرة تأسيسية، يمكن من خلالها أن يتأسس الجديد في موسيقى الشعرية العربية، فيشير إلى «أن بحور الشعر العربي الستة عشر بتعدد قراراتها وتفاوت نغماتها هي ثروة ثمينة بين أيدينا، وبإمكاننا أن نتخذها نقطة انطلاق لكتابة معادلات موسيقية جديدة في شعرنا»[1]. وهذا يعني أن نزاراً لا يريد التخلي عن (القواعد الخليلية) في أي تأسيس وزني للشعر بل إن التجديد في الأوزان الشعرية لابد أن ينطلق من التأسيس الخليلي الكبير. وملخص القول، كأنه يريد أن يقول: (لا شعر بدون وزن).

في الوقت الذي يشير أدونيس إلى «أن تحديد الشعر بالوزن تحديد خارجي سطحي، قد يناقض الشعر، إنه تحديد للنظم لا للشعر. فليس كل كلام موزون شعراً بالضرورة، وليس كل نثر خالياً، بالضرورة من الشعر»[2]. ولو أمعنا النظر بدقة فيما يقصده أدونيس، لوقفنا على أنه لا ينطلق من معنى الوزن وأهميته، فالوزن لديه لا يشكل قيمة أو أثراً إيقاعياً في القصيدة تجاه مايطمح إليه، لأن الخصائص الشعرية لدى أدونيس لا تقوم على الوزن، وإنما تقوم على مفهوم الشعر وغايته عندما يطمح الشعر «أن ينقل شعوراً أوتجربة أو رؤيا (. . . .) [ف] لا يجوز إذن أن يكون التمييز بين الشعر والنثر خاضعاً لمنطق التركيب اللفظي، وللوزن والقافية»[3].

إن مفهوم أدونيس للوزن يقترب إلى حد ما من مفهوم ريتشاردز للوزن، فالوزن لدى الأخير يكسب الكلام الشعري شيئاً ما من مظهر الصنعة، مما لا

---

(١) الشعر قنديل اخضر/ ٤٠-٤١.

(٢) زمن الشعر /١٨.

(٣) م. ن/١٨.

يشكل شيئاً في جوهره، وإنما أثره يكمن في أنه «إطار» له بدرجة كبرى، وهذا بطبيعته يعزل التجربة الشعرية عما في الحياة اليومية من أحداث[١]. كما أن الوزن بهذا المفهوم ليس من الشعر، وبالمقابل فإن الشعر ليس من الوزن.

ولما كان أدونيس يرفض في أماكن كثيرة من كتاباته مبدأ الصنعة الشعرية، فالشعر لديه ليس أفقاً سطحياً، أو شكلاً خارجياً، وإنما هو عمق جوهره الإنسان، والوزن في هذه الحالة لا يشكل قيمة للشعر بكل رؤى الشاعر.

لكن كلا النظرتين، رَفْض أدونيس للوزن، وتَمسُّك نزار (بتفعيلة) الوزن الخليلي لم تصلا إلى درجة التخلي الكامل بالنسبة للأول، ولا التمسك المثالي بالنسبة للثاني. فأدونيس يتأرجح بين بين، بين الرفض وبين رؤية ترى الوزن و «دوره كتتابع إيقاعي في نسق معين، يكمن في إثارة الحساسية بالنشوة التي يولدها، وإشباع رغبة الاستطلاع : ذلك أنه، إذ يخلق هذه الحالة، يتحكم بالانفعال فيتحول إلى نوع من الوزن -الحركة. وقوة الإيقاع أو الوزن هى في مدى إثارة وتحقيق هذه النشوة. ويعني ذلك أنه، بقدر ما يغلب الطابع الانفعالي على الإيقاع والوزن يكون تأثيرها في النفس، قوياً»[٢].

إذن وفق هذه الاعتبارات النفسية لم يرفض أدونيس الوزن، لانه يتلمس مدياته في إمكانية إثارة الحساسية والحيوية بالنشوة، فالوزن بقدر ما يمكن أن يعمل في نفسه ومن أجل نفسه، فهو (كحركة)، و(قوة) إيقاع يميل إلى الإثارة وزيادة الحيوية والقابلية في المشاعر العامة، و(الانتباه) عن طريق توليد الانفعال وعن طريق الإثارة المتصلة، للمفاجأة بتحريك ردود الأفعال السريعة من جانب حب الاستطلاع على رأي كولردج[٣].

(١) مبادئ النقد الادبي/ ٢٠١.
(٢) الثابت والمتحول/ ٣: ٩٨.
(٣) النظرية الرومانتيكية/ ٢٩٦.

بيد أن هذه النظرة لدى أدونيس لا تنساب وراء الإثارة أو تحقيق النشوة من خلال الوزن بشكل مطلق، لأنها ترى الشعر قد يجري بشكل «متسلسل وفقاً لمنهج عقلي، واضح. وهو ليس إيقاعاً احتمالياً. فنحن لا نجد... إلا ما نتوقعه، (وهو) من هذه الناحية لا (يفاجئنا)»[١].

الحركة الوزنية، والإيقاع الوزني، هما حركة متتابعة متأنية أطال مقطعها أو قصر، لذلك تبدو من خلال الوزن أمراً طبيعياً لدى أدونيس، ليس فيها ما يبعث على الدهشة، أو الترقب، أو المفاجأة. وليس فيها ما يحرك العواطف ويثير الانفعالات، إلا بقدر ما هي (تتابع) إيقاعي متكرر، وبسيط ضمن نسق معروف، ولكن مع ذلك يمكن أن يؤدي إلى خلق نوع من خلخلة الوضع الطبيعي للشعر، إذ إن مراعاة الشاعر للإيقاع (الوزن) قد يحدث (خللا) بالصوت الطبيعي لجرس الكلمات، بالتلاحم مع (جرس الوزن)، ولربما كان نوعاً من (الحشو)، أو التكرار الذي لا مبرر له[٢].

وهكذا نجد أن رؤية أدونيس لم ترفض الوزن رفضاً قاطعاً، لكنها تبدو نظرة احتراز، وخشية، مما قد يحدث بسبب سيطرة الوزن إذا اعتبر (منهجاً عقلياً) يتبعه الشاعر، مما يؤدي إلى انزياح الحالة الشعورية واللاشعورية إلى إرادة الوزن، فيصبح الكلام (نظماً) أكثر مما هو شعر، ومن ثم يفقد النص الشعري أبعاده (الرؤيوية).

وإضافة إلى ذلك، قد يفقد الشعر كثيراً من معانيه، ويصبح المعنى نتيجة أو مردوداً للوزن، وليس العكس، في حين إن الوزن كما تراه اليزابيث درو «سيظل دائماً خاضعاً للمعنى الذي قصد له الشاعر، ولالوان الزخرفة المختلفة التي يتطلبها الفكر والإحساس»[٣].

---

(١) الثابت والمتحول/٣: ٩٩.

(٢) م.ن.

(٣) اليزابيث درو / الشعر كيف نفهمه ونتذوقه / ١٩٥.

إن هذه النظرة من لدن أدونيس (للوزن) لا تخلو من اجحاف بحق الشعر والوزن وعلاقتهما الإيقاعية، لأنها نظرة تتغاضى الفرق بين الشاعر المبدع الخلاق والشاعر الناظم، الشاعر المبدع الذي يتجاوز كل إسقاطات التعسف الوزني إن كان في التزامات الوزن من تعسف.

وقد تنبه النقاد العرب القدماء إلى سلطة الوزن وكل تقييداته، وإلى الشاعر الحق وقدراته الشعرية، فقد أشار القاضي الجرجاني إلى ذلك بقوله: «فأقل الناس حظاً في صناعة الشعر من اقتصر في اختياره ونفيه وفي استجادته واستسقاطه على سلامة الوزن وإقامة الإعراب وأداء اللغة، ثم كان همه وبغيته أن يجد لفظاً مروقاً وكلاماً مزوقاً قد حشي تجنيساً وترصيعاً، وشحن مطابقة وبديعاً أو معنى غامضاً قد تعمق فيه مستخرجه وتغلغل فيه مستنبطه، ثم لا يعبأ باختلاف الترتيب، واضطراب النظم وسوء التأليف وهلهلة النسيج، ولا يقابل بين الألفاظ ومعانيها، ولا يسبر ما بينها من نسب، ولا يمتحن ما يجتمعان فيه من سبب، ولا يرى اللفظ إلا ما أدى إليه المعنى، ولا الكلام إلا ما صور له الغرض ولا الحسن إلا ما أفاده البديع، ولا الرونق إلا ما كساه التصنيع»[١].

وهكذا يكون بإمكان الشاعر المبدع (الخلاق) أن يعطي الوزن قدرة على استنهاض الشعر، وبعثه بشكل يراه الشاعر والمتلقي (معاً) إمكانية تتجاوز الحدود الوزنية، وتتجاوز الحركات والسكنات الوزنية، إلى إيقاعات متموجة تعبر عنها الكلمات والمعاني والصور، لرسم صورة شعرية تتركب من صورة ومعنى ومن تركيب نسقي كلامي يسمى (شعراً).

فـ «الوزن علاقات كامنة خلف رسم الكلمات أو الصور الخطوطية»[٢].
والشاعر المبدع يمكنه الاستفادة من هذه العلاقات في تحديده واختياره

---

(١) الوساطة بين المتنبي وخصومه/ ١٩٥.

(٢) عبد الجبار داود البصري/ فضاء البيت الشعري/ ٢٩.

للكلمات. فإذا ما اتم الشاعر ذلك، يكون قد تجاوز ما يسميه أدونيس (الحشو) و (التكرار).

وثمة ملاحظة لابد من ذكرها، أنه ليس كل تكرار هو تكرار غير مبرر، والذي نظنه، ما كان الشاعر العربي القديم يكثر من التكرار لولا أنه قد أدرك مدى فائدة وفعالية ذلك التكرار في أمور كثيرة منها ما يخص الإيقاع وتأثيره في النفس، أو تركيزه المعاني والصور وغير ذلك. أما كون شعراء العصر الحديث ونقاد الشعر يرون التكرار تكلفاً في الشعر القديم، فإنه تقدير نابع من (بُعد) التجربة والطبع الشعريين بين العصرين، إذ يمكن أن «يعتبر التكرار من الأسس الأسلوبية التي تعمل على تكييف التماثل في النص الشعري. فإذا كان الوزن والقافية يدرجان في القصيدة تماثلات دورية، نجد أن التكرار يساهم في تمتين وحدتها العضوية - عبر التركيز على وظيفة التماثل الموقعي - بما هو مصادرة تتعدى المستوى الصوتي للغة لأنها تتعلق بتكرار كلمات أو مجموعة من الكلمات في إطار الجمل»[1].

أما إذا نُظر إلى التكرار من حيث الوظيفة التي يؤديها الشعر، فمما لا شك فيه أنه يخلق في الشعر عالماً لا يمكن تحسسه من خلال الوزن لوحده، ولكن من خلال ما يشكله الجزء من الكل في القصيدة هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى - ولربما - يكون انعدامه في الشعر قد يؤدي إلى خلخلة أنظمة القصيدة كلها أو بعضها بالاتجاه (السلبي)، فكرياً، إضافة إلى أن بعض القضايا الفنية في الشعر ومنها الإيقاعية كالتكرار والتوازي لها في بعض حالاتها هيمنتها على النص الشعري. وعند ذلك فإنها تشير «وبما لا يدع مجالاً للشك إلى أن الشعر يسعى [من خلالها] في أرقى تجلياته إلى خلق لون من التنظيم الخاص بواسطة تماثلات تقوم بالرفع من قيمة تلك الوظيفة»[2] أيا كان نوعها.

---

(١) اللغة الشعرية/١٢٢.

(٢) م.ن /١١٦.

إضافة إلى ما تقدم، فإن تحقيق الإيقاع المتسلسل الذي يقوم على آلية فنية في الصياغة الشعرية والتركيب، اللفظي، وما يتطلبه المعنى والايحاء، ويبتعد عن كل ما يحدث (النشاز)، يتجاوز ذلك (الحشو) و (التكرار) لأنه إذا كان الوزن باستطاعته أن يحدد قيمة الكلمات في الصياغة الشعرية باعتباره معياراً، فإنه أحد أهم الأسس التي تساهم في إبراز تدرجات تلك العناصر الشعرية، وما تنتجه من ذبذبات، إذ إن الوزن سوف لا يعمل لوحده، وإنما تساعده في ذلك المكونات الإيقاعية الأخرى التي تتشكل من العناصر الأخرى المكونة للقصيدة التي تترافق مع تدرج تلك الذبذبات فتعمل على تمويه دلالتها من خلال ما يمكن أن تشيعه من تماثلات موقعية[١]، تشحن الشاعر بتوقيعات إيقاعية جديدة، تخرج عن تماثليتها باعتبارها مزيجاً إيقاعياً مركباً كما تمنحه طاقات انفعالية شعرية تساعده على إظهار النص الشعري بشكل معبأ بالحيوية التي يبحث عنها أدونيس.

فالنص الشعري هو (كل) من حالة الشاعر، وليس بعضها، وما يشكله (الوزن) في النص الشعري هو (جزء)، والإيقاع كذلك، ولكن الوزن - وإن عده النقاد بالإيقاع الخارجي - فإنه لا ينفذ إلا عبر كلمات إيقاعية أو جمل إيقاعية، فهو لا يضرب على الحواس كما تضرب إيقاعات الكلمات والجمل.

قد يصح القول، بأن هناك تآلفاً بين الوزن والمعنى، ولربما عده بعض النقاد[٢] على أن أمر ذلك خاص بالشاعر الأول الذي استخدم البحر الشعري لأول مرة، ولكن الشاعر الحاذق من استطاع أن يجمع بين الإيقاعين الداخلي والخارجي، وجعل بينهما وبينه علاقة الموحي، لأن «الإيقاع يفقد قيمته الدلالية إذا لم يكن مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بمضمون الفن وبعاطفة الفنان الكامنة خلف الإيقاعات وإنه بغير هذا الالتحام لا يؤدي العمل الفني دوره المطلوب»[٣].

---

(١) اللغة الشعرية / ٢٢.

(٢) فضاء البيت الشعري/ ٢٧ -٣٩.

(٣) عضوية الموسيقى في النص الشعري/ ٧.

أما نزار فإنه يرى أن أية حركة أو دعوة (جديدة) لا تتجلى سمتها (الإبداعية) بمجرد إنها دعوة، أو حصيلة هدم ما يمكن هدمه، أو الغاؤه. فالأسس المتعارف عليها ليس من السهل هدمها أو الغاؤها، كما أن الجديد لا يمكن أن يقوم على (عدم) أو من مطلق، وإنما هو حصيلة تمازج وتآلف في القياس والتركيب لا على صيغة الشبه أو النموذج المتكرر، ولكن بدعوة التجديد والتطور. فأية دعوة للإلغاء أو الهدم لابد وأنها تشكل فراغاً كبيراً في الأسس (العمق)، وعند ذلك، لابد من ملء الفراغ الحاصل نتيجة ذلك. فالذي يدعو إلى الهدم والإلغاء، عليه أن يفكر بالمقابل في «أن يكون ثمة تعويض موسيقى للفراغ الناشئ عن إلغاء الوزن والقافية. فإذا استطاع الشاعر أن يقدم هذا البديل الموسيقى، فسوف نصغي إليه بكل خشوع واحترام»[1].

هذه الدعوة من لدن نزار، بالقدر الذي يبدي تمسكاً بالأوزان الخليلية، فهي دعوة إلى تحرير الشعر من رق الأوزان، مع اتسامها بالإحاطة والحذر، والتخوف من أن أي إسقاط ستكون نهايته الفشل إذا لم يكن ذلك الإسقاط بمقدوره أن يثبت وجوده الإيقاعي والموسيقي البديل عن تلك الأوزان.

وفي ذات الوقت، يرى نزار أنه لا بد أن تتلاءم الأوزان مع الموضوعات الشعرية، بحيث يكون هذا التلاؤم نفسياً وجغرافياً في التشكيل الشعري، لا بشكله الخارجي، وحسب، وإنما بكل إيقاعاته المناخية وتفصيلاته وحيويته مع الموضوع. فيقول نزار لمارون عبود ما نصه :

«لماذا أنت غاضب على (جانين) ؟ متمسك بالوزن والموازين ؟ (فجانين) هذه تعيش في أحد أقبية سان جرمان لا في برقة ثهمد. . إنها تلبس البنطلون. . والخف المقطع. . وتلثغ بالفرنسية وتمزق ثوانيها وتهبها لليل. . لجحيم موسيقى الجاز. . للاشيء. .

---

(١) ما هو الشعر /١٢٥.

إنها تعيش حضارة معينة، ونحن كصيادي صور، . . . كل ما يهمنا أن نرسم جانين في إطارها الزماني والمكاني. . أن نفاجئها وهي في وسط حلبة الرقص ترمي خصلة من شعرها لليل. . وخصلة لله. . . كان من المستحيل علي أن أكتب عن جانين. . والجاز. . والمونمارتر. . بالبحر الطويل. . أو البسيط. . لأن صلة الموضوع بإطار العرض حقيقة لا يمكن الفرار منها»[١].

فموافقة الوزن للموضوع لدى نزار موافقة مصحوبة بعلاقة الوزن بما يشكله من إيقاع في ذات الشاعر، ومصحوبة بعواطفه واستثارته. وعلى رأي ريتشاردز، أن هناك علاقة وثيقة ما بين الوزن والرقص، فـ«حينما يبدأ الوزن في التأثير على إذهاننا نجد أن هذه الحركات ترتبط بسياق الألفاظ ارتباطاً وثيقاً لا يقل عن ارتباط الصورة اللفظية المرتبطة»[٢]، فلما كانت جانين راقصة فمن غير المعقول أن يكتب نزار قصيدته على وزن البحور الخليلية، لأن (جانين) غير (خولة) في برقة ثهمد.

لم يكتف نزار بالطريقة المتحررة من أوزان الخليل في كتابته قصيدة (جانين)، وإنما استخدم فيها اللغة الشعرية الملائمة في إيقاعها وتجانسها مع الوزن المتحرر مما شكل حالة من الاستثارة والإغراء، وبما يجعل القصيدة ذات واقع طبيعي. ليس هذا وحسب، بل لما كان الشعر ومن حيث الخواص والوظيفة يختص بالعاطفة الإنسانية، فهو يتناول أقوى العواطف وأشدها وأكبرها حدة، وأكثرها اهتزازاً، بحيث يشكل هذا (الاهتزاز) السمة الأولى للعاطفة، وفي ذات الوقت السمة الأولى للوزن أيضاً[٣].

يتبين مما تقدم، أن نزاراً حين ربط بين إيقاعات الوزن والموضوع عن طريق الخروج على البحور الخليلية، احتفظ بمكوناتها الأساسية، ونعني بها

---

(١) الشعر قنديل اخضر /٨٨.
(٢) مبادئ النقد الادبي /٢٠٠.
(٣) قضية الشعر الجديد/ ٣١.

(التفعيلة). إنه في «رؤيته كان يسعى جاهداً للتجديد في موسيقى الشعر العربي، التجديد الصادر عن تراث أمته وموروثه الثقافي العربي والغربي»[١]. أما أدونيس، فهو يحاول جاهداً بالخروج أو التخلي عن الأوزان الخليلية خروجاً وتخلياً كاملاً منطلقاً من «أن في قوانين العروض الخليلي التزامات كيفية تقتل دفقة الخلق، أو تعرقلها، أو تقسرها. فهي تجبر الشاعر أحياناً أن يضحي بأعمق حدوسه الشعرية في سبيل مواصفات وزنية، كعدد التفعيلات أو القافية»[٢]. الإلزامات (الكيفية) التي يتحدث عنها أدونيس ويعزوها إلى التقيد بالأوزان الخليلية، أظن أنها يمكن ان تكون ذات الإلزامات (الشعرية) التي من المحتمل أن تحدث في أية قصيدة حتى وإن كانت تلك القصيدة خالية من الوزن. وهذا لا يحدث الا في القصائد التي تعد نظماً، ولا ترقى إلى مستوى الشعر. فالوزن لا يشكل عبئاً لدى الشاعر الموهبة، لا في الشعر العربي ولا في أي شعر آخر. وليس معنى هذا أننا نميل إلى العروض الخليلية، ونرفض حركات التجديد في الوزن الشعري، ولكن الباب مفتوح على رأي نزار، فمن أراد أن يكتب على أوزان البحور الخليلية فليكتب، ومن شاء أن يكتب على غير ذلك فليكتب، فالمهم ان يقدم عملاً يتقبله الجمهور[٣]، ويستجيب له، لأن حقيقة الوزن ليست في كونه منبهاً، وإنما في الاستجابة التي تقوم بها على رأي ريتشاردز[٤].

إن رؤية أدونيس للوزن رؤية خلق، وصيرورة جديدة لا وزناً مسبقاً فهندسة الشعر هندسة خلقية، وفي ذاتها إيقاع يتجاوز كل وزن. لقد كان أدونيس «الوحيد الذي أبدى هماً دائماً بخلق إيقاعات جديدة للشعر العربي، وهو لا يتوصل إلى خلقها عن طريق اللعب على توزيع الأوزان التقليدية في

(١) منيف موسى / نظرية الشعر/ ٤٢١.
(٢) مقدمة للشعر العربي/ ١١٥.
(٣) ما هو الشعر / ١٢٥-١٢٦.
(٤) مبادئ النقد الادبي / ١٩٤.

أجزاء القصيدة، وإنما بالانطلاق من نموذج إيقاعي يصعب القبض عليه بمساعدة الأوزان الكلاسيكية أو فروعها العديدة»[١]. وهو بهذا المنحى يخالف نزاراً في أن أي تجديد بالأوزان ينطلق من أسس البحور الخليلية، إذ إن حقيقة الوزن الشعري وتجديده مرتبطة باللغة الشعرية، فالوزن أو اللا وزن يتبع اللغة الشعرية، وليس العكس، فهي التي تحدد صيغة الوزن، وتنويع إيقاعاته، حتى في الممارسة الأولى التي (انبثق) من خلالها البحر أو الوزن الشعري.

إن الوزن الشعري ليس اختراعاً، ولا اكتشافاً، ولا صناعة، إنه انبثاق عن لغة شعرية بكل إيقاعها وإيحائها، وهذا هو درجة الارتباط بينه وبين الشعر عامة.

(١) حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر/ ٢٩٤.

[٣]
القافية

إرتبط اهتمام القدماء من الأدباء والنقاد في الشعر، ارتباطاً وثيقاً بالأوزان والقوافي، ولربما تمثل ذلك الاهتمام (بالقوافي)، لمكانتها، لا في البيت الشعري بل في القصيدة كلها. وقد لخص ابن جني تلك العناية بقوله: «ألا ترى أن العناية في الشعر إنما هى بالقوافي لأنها المقاطع، وفي السجع كمثل ذلك، نعم، وآخر السجعة والقافية أشرف عندهم من أولها، والعناية بها أمس، والحشد عليها أوفى وأهم، وكذلك كلما تطرف الحرف في القافية ازدادوا عناية به ومحافظة على حكمه»[١] فمنذ أن وضع الخليل بن أحمد أوزان الشعر العربي، جلب الاهتمام إلى موسيقى البيت الشعري الذي تركز في الوزن والقافية لديهم.

إن أهم ما يعني مفهوم الشعر الحديث لدى أدونيس «تخطي المفهوم القديم للشعر العربي (. . . .) تخطى ما فيه من قيم الثبات وأشكاله»[٢] كما يعني «تخطي المفهوم الذي يرى في الشعر العربي القديم وثوقيه جمالية وانموذجاً لكل شعر يأتي بعده، ومقياساً له، أو أصولاً أخيرة»[٣] ومن هذا المنطلق يمكن ان ندرك موقف أدونيس (الرافض) للتعريف القديم للشعر، وإهماله له كما مر بحثه في مفهوم الشعر(التمهيد).

ولما كانت القافية احدى أهم الأسس التي يقوم عليها التعريف القديم (كلام موزون مقفى). فإن أول نقطة يفاجئنا بها أدونيس بعد الوزن، ولربما اعتبرها ذات أهمية أكثر مما في الوزن، رؤيته في أن «الشعر يفقد كثيراً بالقافية»[٤]، فهي تشكل عبئاً ثقيلاً على مفهوم الشعر نفسه، باعتبار أن القافية (أداء) له موقعه في الشكل، والمعنى، واللغة، والوزن، والإيقاع، وكل

---

(١) ابن جني / الخصائص/ ١: ٨٥.

(٢) زمن الشعر / ٤٤.

(٣) م.ن / ٤٤-٤٥.

(٤) مقدمة للشعر العربي / ١١٥.

مايكمل مفهوم الشعر ويتم معناه، فالذي يفقده الشعر بسبب وجود القافية هو «اختيار الكلمة - وبالتالي اختيار المعنى والصورة والتناغم»[١].

إن هذا الترابط بين وجود القافية والكلمات في حقيقته فاصل بين الشعر واللا شعر لأن اللغة الشعرية لغة وجود (حر)، تقتضيها الحالة الشعرية، فالقافية لدى أدونيس (تحديد) إجباري لاختيار الكلمة، مما يفقد هذا الاجبار شعرية اللغة، لأن الشعر ليس وزناً وحده، وليس إيقاعاً لوحده، وإنما هو كل متكامل واللغة المختارة، إنما تحرر نفسها وتحرر كل العناصر المكونة للشعر، فأي تقييد يعتبر ذا أثر سلبي على صيرورة الشعر.

وقد ذكر محمد غنيمي هلال تلك العلاقة بين الوزن والقافية من جهة وتفكير الشاعر وتقييد ألفاظه بالوزن القائم من جهة ثانية، فقال: «معلوم أن أوزان الشعر لها صلة بالصور المصوغة فيها، فالبحر الذي يختاره الشاعر ذو أثر في تفكيره، وكذلك القافية، فقد يدعوه هذا الاختيار إلى نوع القصيدة في عباراته، أو إلى الإطناب في صوره. ولهذا تأثير فيما يصبغ به شعره من ألوان وما يسبق إلى ذهنه من محسنات»[٢].

إذن القافية من هذا المنطلق تعتبر (تقييداً) لحرية الشاعر في لغته الشعرية، وفي كل مناحي القصيدة. وبما أن وجودها بالاصل تفكير مسبق في اختيارها، فهي سبق في الوجود على القصيدة، وبذلك لا يكون الشعر بوجودها اكتشافاً ورؤيا، إنها تفقده الإبداع، باعتبار أن أي نص شعري إبداعي هو دائماً، ضمن حدود خلقه، نص (حر)، لم يصدر عن اكتشاف قد تحدد سلفاً، كما انه لا يمكن تحمله أي تفسير سببي[٣]. فالكلمات لدى

(١) مقدمة للشعر العربي/ ١١٥.

(٢) الادب المقارن / ٢٥٧.

(٣) ميخائيل باختين / مسألة النص / الفكر العربي المعاصر / العدد ٣٦ / ١٩٨٥ / ٤٢.

أدونيس وفق هذا التفسير اختيار سببي لوجود القافية، وذلك فهي تقييد في اختيار اللغة الشعرية، وهي تقييد للشاعر من حيث الرغبة والكيفية في التعبير.

لقد كان للقافية الشعرية أهمية كبيرة في القصيدة العربية القديمة، فقد جعلها حازم القرطاجني بمنزلة رأس الخباء وما يرفع به عموده[١]، كما ذهب ابن سينا إلى القول بانه «لا يكاد يسمى عندنا بالشعر ما ليس بمقفى»[٢]. بيد ان هذه النظرة وجدت في العصر الحديث من يناقضها ويضاددها منطلقاً من مفهوم الشعر وماهية القافية نفسها.

فمفهوم الشعر الذي تلعب فيه اللغة الشعرية دوراً رئيسياً، وبما لها من علاقة بالمعنى والصورة والإيقاع، يتناقض مع وضع القافية وعلاقتها بالشعر الحديث، فالشعر الحديث ليس شعر البيت أو المقطوعات، وإنما شعر القصيدة من أولها إلى آخرها، فقط كانت القافية في الشعر العربي القديم تتناسب تناسباً كلياً مع شعر المقطعات حيث يركز الشاعر على معنى واحد، وشعور واحد في ابيات قليلة، ويكون في أَمَسِّ الحاجة إلى احكام الربط بين هذه الأبيات عن طريق (تعاون) القافية الواحدة، والوزن الواحد إلى أن يتمثل له المعنى أو الشعور كاملاً في آخر البيت[٣]. في حين أن هذه النظرة، بل وهذا الشعور لا يتفق مع ماهية الشعر الحديث، لأن القافية «لم تعد تمنح من القاموس اللغوي وإنما من القاموس التعبيري- إذا صح التعبير - وان كانت مادتها تشكل من اللغة مادتها الأولية، الشيء الذي يبرز الوظيفة المبدعة للقافية داخل بنية الشعر المعاصر، بما هي وظيفة تحكم البيت الشعري بحسب مبدأ (المبادرة للكلمات)»[٤] التي تشكّل وتجعل من النص الشعري نصاً تعبيرياً

---

(١) منهاج البلغاء / ٢٥٧.

(٢) نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين / ٢٥٨. نقلاً عن: جوامع علم الموسيقى / ١٢٢-١٢٣.

(٣) شكري عياد / موسيقى الشعر العربي / ١٤٣.

(٤) محمد كنوني / اللغة الشعرية / ٨٥.

مفتوحاً في الرؤيا، محكماً في اللغة، وإذا جاز التعبير، يمكن لهذه المبادرة أن تجعل من النص الشعري نصاً (لغوياً مغلقاً)، أي خالياً من الحشو، فلا يمكن استبدال كلمة بكلمة أخرى لأن اختيار الكلمات لم يعد اختياراً عشوائياً أو تناسقاً للقوافي.

بيد أن هذه الرؤية لم يلتزم بها شعراء العصر الحديث التزاماً تاماً، فقد نظرت نازك الملائكة بوصفها شاعرة وناقدة - في آن - إلى أهمية القافية نظرة تعويضية عما يفقده الشعر الحر من مزايا موسيقية، ورأت أنه «مهما يكن من فكرة نبذ القافية وارسال الشعر فإن الشعر الحر بالذات يحتاج إلى القافية احتياجاً خاصاً. وذلك لأنه يفقد بعض المزايا الموسيقية المتوافرة في شعر الشطرين الشائع»[١].

إذن، رؤية أدونيس للقافية، ونبذه لها تنطلق من رؤيته لبنية اللغة الشعرية، وإيقاعية هذه اللغة داخلياً وخارجياً، والتي تتعارض وتتناقض مع بنية (القافية) التي يبحث الشاعر عنها في القاموس اللغوي أو المعجمي وليس في التعبير الشعري. إنها - أي القافية - كلمة إيقاعية ولكنها ليست فطرية، وإنما هي (افتعالية).

هذه الرؤية يؤكدها نزار، فهو يرى القافية عبئاً ثقيلاً امام الشاعر، ولأكثر من سبب فهي ظاهرة تكرار موسيقي، كما أنها تشكل حدوداً انفصالية بين أبيات القصيدة، وكأن كل بيت وحدة خاصة مستقلة عن البيت الآخر، فهي «رغم كل سحرها وإثارتها - نهاية يقف عندها خيال الشاعر لاهثاً. إنها اللافتة الحمراء التي تصرخ بالشاعر (قف) حين يكون في ذروة اندفاعه وانسيابه، فتقطع انفاسه وتسكب الثلج على وقوده المشتعل، وتضطره إلى بدء الشوط من جديد»[٢].

إن رؤية نزار للقافية تنشطر إلى رؤيتين، الأولى ترى في القافية سحراً وإثارة، وهي التي جعلت من نزار شاعراً يميل إلى عدم الاستهانة بالموروث

(١) قضايا الشعر المعاصر / ١٨٤ - ١٨٥.

(٢) الشعر قنديل اخضر / ٣٧.

الشعري العربي. ولكنه ليس شاعراً تقليدياً لهذا الموروث، وإنما شاعر يريد ان يثبت مقدرته الشعرية دون أن تشكل القافية عبئاً على أبيات قصائده. فسحر القافية واثارتها ليس لمعناها اللغوي، ولكن لفائدتها التي لا خلاف عليها وعلى أهميتها[١]، من حيث كونها أداة تطريب، وباعتبارها عنصراً أساسياً ومهماً في قضية الموسيقى الشعرية، وتكاد تكون السمة الأساسية في القصيدة العربية[٢]. وهذه الرؤية تنسجم مع الرؤية للقصيدة العربية التقليدية.

أما الرؤية الثانية، فانها تتجاوز القصيدة العربية التقليدية إلى القصيدة الجديدة، بدءاً بقصيدة الشعر الحر وانتهاء بقصيدة النثر. فالقافية في الشعرالقديم تنحل عندها القوى المتخيلة للشاعر، وهو في قمة اندفاعه (الحسي - الخيالي)، وفي ذروة انسيابه (الشعري)، لتمزق كل شيء وأهمه الصورة، وتبعثر اللغة التي بدأت بالانسياب في أول البيت ليبدأ الشاعر من جديد.

ومعنى ذلك أن القافية أصبحت وظيفتها «في القصيدة التقليدية عامل عزل بين أبيات القصيدة»[٣]. كما تعني بوحدة البيت لا وحدة القصيدة، وإن كل بيت لا صلة له بالبيت الذي يليه إلا من حيث الإيقاع الذي يخلفه كل من الوزن والقافية معاً.

وحقيقة هذه الظاهرة الإيقاعية في القصيدة العربية قديمها وجديدها لربما لا تشكل «سوى عدة أصوات تتكرر في أوآخر الاشطر أو الأبيات من القصيدة»[٤]، وليس فيها شيء جديد. أو مفاجأة يمكن أن تفاجئ المتلقي. ولذلك يمكن أن تكون بمثابة الفواصل الموسيقية التي يتوقع السامع ترددها ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الأذان»[٥].

---

(١) صالح ابو اصبع / الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة / ٢٤٣.
(٢) محسن اطيمش / دير الملاك / ٣٣١.
(٣) الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة / ٢٤٣.
(٤) ابراهيم انيس / موسيقى الشعر / ٢٤٦.
(٥) م. ن ٢٤٦.

هذا الانفصال بين أبيات القصيدة يرى نزار انه يخرج الشاعر من حالة الخيال الشعري ليتركه «في مرحلة اليقظة أي مرحلة النثر»[١]. وعندها يكون كل بيت في القصيدة عالماً خاصاً نائياً عن العوالم الأخرى في كلية القصيدة. إنه عالم لا يجمعه إي تواصل خيالي أو نفسي. وإن ما يجمع بين ابيات القصيدة هو ذلك التكرار الموسيقي المتردد. لقد وصف عزالدين اسماعيل صورة القصيدة، بأنها «بنية (مفتوحة)... بمعنى أنها تمثل وحدات بنائية مغلقة على ذاتها ينفصل بعضها عن بعض، وهي من ناحية الشكل الموسيقي تكرار للوحدة الأولى التي تتمثل في البيت الأول منها»[٢].

إن رؤية نزار للقافية بهذا المنظور لا يستشف منها إلا دعوة إلى نبذ القافية، ولا مانع من إلغائها، لأنه كان دائماً يشبّه «القافية بالإشارة الحمراء... التي تفاجئ السائق، وتضطره إلى تخفيف السرعة، أو التوقف النهائي، بحيث يعود محرك السيارة إلى نقطة الصفر... بعد أن كان في ذروة اشتغاله واندفاعه... ومثل هذه الوقفة المباغتة وغير المتوقعة، تؤثر بغير شك على حركة السيارة، وأعصاب السائق، وسلامة المسافرين»[٣].

لقد كرر نزار رؤيته التي طرحها في النص السابق، لكنه في هذا النص أبدى تشدداً أكثر من ذي قبل، فأظهر مخاطر القافية على الشعر الحديث من حيث أنها تفقد الشعر شعريته متناسياً الدور الإيقاعي والموسيقي الذي تخلفه القافية في نفس المستمع، وإن كان متكرراً كما يبدو للبعض من النقاد، لكن الحقيقة الشعرية تقول «أن القافية، إلى جانب وظيفتها الإيقاعية، قيمة موسيقية خاصة من حيث اشتمالها على حرف مد أو أكثر»[٤] يزيد من تطريب الإنسان العربي الذي يتذوق هذا النوع من التطريب أو الغناء.

---

(١) الشعر قنديل اخضر / ٣٨.
(٢) التفسير النفسي للادب / ٧٧.
(٣) ما هو الشعر / ١٢٤.
(٤) شكري عباد / موسيقى الشعر العربي / ٩٤.

بيد أن نزاراً كعادته، لا يفرض رأيه على أحد، ولذلك تراه يصرح «لا يعني أننا نطالب باسقاط القافية أو الغائها، وإنما نرى أن تكون القافية موقفاً اختيارياً. . . فمن أراد أن يتوقف عندها، فله ذلك. . ومن أراد ان لا يتوقف، فبإمكانه أن يواصل رحلته»[1]. إنه بهذا الرأي قد جمع بين القدامة الملتزمة والحداثة المتجددة، القدامة التي يستطيع نزار أن يقلد موسيقاها في الشعر العمودي، وبالوزن والقافية، والحداثة المتجددة التي تسفّ القافية وتنبذها بعد أن ذكر كل مساوئها ومضارها على الشعر العربي.

ومن هنا، تقترب الرؤية لدى كل من أدونيس ونزار حول أهمية نبذ وإلغاء القافية، وحول القصيدة العربية التقليدية التي شكلت القافية احدى مظاهرها، من منطلق أن «القصيدة العربية التقليدية أدت دورها على مدى ١٥٠٠ سنة، وآن لها أن تستريح. . . وتفكر بمستقبل أحفادها. . »[2].

إن دواعي إلغاء القافية ونبذها من قبل نزار وفق هذه الصيغة التي طرحها لا تقوم على أي أساس علمي بالغ الأهمية، وإنما هي دواع إنشائية من قبيل نصوصه الإنشائية الكثيرة المتناثرة بين طيات كتبه.

أما رؤية أدونيس الداعية إلى نبذ القافية والغائها فإن بعضاً منها ينطلق من مهمتها ووظيفتها فـ «كثيراً ما تنحصر القافية في أداء مهمة تكرارية دون أن يكون لها أي وظيفة في تكامل مضمون القصيدة. وربما جاءت القافية زائدة يمكن الاستغناء عنها دون الإساءة إلى القصيدة. بل ربما اضطر الشاعر إلى وضع قافية غريبة عن القصيدة ودفعتها الشعورية الصحيحة. وهكذا تكثر في القصيدة الزوائد وتمتلئ بالحشو»[3].

عند مقابلة هذا النص مع أهمية القافية في القصيدة العربية القديمة، نجده على التضاد إذ يمكن القول، لو كانت القافية في أدائها ووظيفتها كما

(١) ما هو الشعر / ١٢٤. (٢) لعبت باتقان / ٢٥٠.
(٣) مقدمة للشعر العربي / ١١٥.

رآها أدونيس لما استمرت منذ العصر الجاهلي إلى يومنا هذا، على الرغم من كل المحاولات (التجديدية) التي طرأت على الشعر العربي، هذا من جانب. ومن جانب آخر، لايمكن انطباق كلام أدونيس على الشعر العربي كله، وإنما على قصائد منه. وفي هذه الحالة لا يمكن تحديد مطابقة نص أدونيس بزمن معين، ولكنه يتحدد بقصائد معينة كثرت أو قلت. ولذلك يمكن النظر إلى أن «القافية قيمة موسيقية في مقطع البيت، وتكرارها يزيد في وحدة النظم. فكلماتها في الشعر الجيد - ذات معان متصلة بموضوع القصيدة، بحيث لا يشعر المرء ان البيت مجلوب من اجل القافية، بل تكون هي المجلوبة من أجله»[١].

ومن جانب آخر، يرى البعض من النقاد أن ظاهرة الموسيقية في اللغة العربية تعزى إلى (الأمية) التي كانت سائدة في عصورها الأولى وإلى عصور تلت الدعوة الإسلامية، وإن الأدب كان أدب (الأذن) لا أدب (العين)، وحينها اعتمد العرب على مسامعهم في الحكم على (النص)[٢]، ومن هنا، يمكن القول بأن القافية في الشعر العربي القديم بوصفها ظاهرة إيقاعية وموسيقية كانت عفوية في أغلب أحوالها، وليست (جبرية)، إضافة إلى أن النظام الوزني آنذاك لم يكن معروفاً بالعين - أي مقروءاً - وإنما كان نظاماً ذهنياً يقوم على إيقاع الكلمات والتعبير الشعري. ولعل هذا ما حدا - بابراهيم أنيس - «أن يذكر أن الأدب الجاهلي قد نما وازدهر في مجتمع لا يصطنع الكتابة والقراءة... ولم يكن للشعر خلال هذه القرون إلا الصورة الصوتية»[٣]. ولذلك يمكن تأكيد القول بأن القافية كانت (فطرية) وأن اختيارها كان انسيابياً شعرياً، فما يقبله الطبع والأذن يقبله على (كماله) و (حسنه) وما يمجه (يهجره).

صحيح أن القصيدة العربية الجديدة ليست هي تلك القصيدة العربية

(١) النقد الادبي الحديث / ٤٦٩.
(٢) ابراهيم انيس / دلالة الالفاظ / ١٩٥.
(٣) م. ن / ١٩٥.

القديمة، من حيث المفهوم والبنية، وإن كل قصيدة لها مسارها البنائي الخاص بها، فالجملة الشعرية هي غير التفعيلة، أو غير البحر الخليلي. والشعر ليس هو النثر الموزون، وقصيدة الوزن هي غير قصيدة النثر، ولكن مما يجب الانتباه إليه، أن الصلة بين القصيدتين (القديمة) و (الجديدة) غير منقطعة، لأن الجملة هي ذات الجملة العربية بلغتها وحسها، وأن النفس الشعري هو ذات النفس الشعري العربي (بالطبع). فاختيار القافية لا يحصر مهمتها في التكرار - على أغلب الظن - بالشكل الذي تصوره أدونيس، وبالذات لدى الشاعر المتمكن، فلو اخترنا - على سبيل المثال - قصيدتين من زمنين متباعدين لامرئ القيس والجواهري، حيث أن أدونيس قد تناول دراسة معلقة الأول[١]، والثاني وجد في شعره هاجس التحرر مقروناً بهاجس التجدد[٢]، فلا نجد إمكانية تطبيق هذه الرؤية على نتاج الشاعرين كله، ولربما إن وجدت هذه الظاهرة، فهي على أبيات في أساسها منقطعة عن الحالة الشعورية لكلية القصيدة.

لقد وجد أدونيس (القافية) في معلقة امرئ القيس «تؤالف أجزاء القصيدة، إنها الحلقة التي ينتظم بها التسلسل. وحين نعرف أصل اشتقاقها، ندرك أهميتها ودلالتها. (. . . .) وتنتج عن هذا الاشتقاق ثلاث دلالات لا نفهم دور القافية دونها: آخر الشيء، الإتباع، التكرار. هكذا تكون القافية آخر البيت، أي آخر الحركة الإيقاعية. وتكون مُتَّبعَة، بالضرورة، في البيت التالي، وتكون إذن بالضرورة مكررة. القافية، إذن، جزء أساسي من البيت. لا فصول ولا ملء فراغ. وهي تضفي على القصيدة طابع الانتظام النفسي - الموسيقي - الزمني. إنها قرار أو وقف يتكرر، رابط بين أجزاء القصيدة، مانحاً إياها تناسقاً وتماثلاً خاصين»[٣].

يبدو من هذا النص (المتعارض) و (المتناقض) مع رؤيته في النص الذي

(١) كلام البدايات / ٤١ - ٨٥.

(٢) النص القرآني وافاق الكتابة / ١٥٧.

(٣) كلام البدايات / ٧٢-٧٣.

سبقه، أن أدونيس وجد في قافية القصيدة العربية القديمة ما لم يجده في (قافية) القصيدة (الحديثة)، وليست القصيدة (الجديدة). ولربما - يعني كل القصائد الحديثة المقفاة. بل - ولربما - كان يريد أدونيس في نصه الأول الغاء القافية لدرايته بعدم قدرة الشاعر الحديث على مواكبة واستيعاب (القاموس اللغوي) ذاته، لأن القافية في الشعر الجديد (كلمة) لا يبحث عنها في قائمة من الكلمات التي لا تنتهي نهاية واحدة وإنما هي كلمة «ما «من بين كل كلمات اللغة، يستدعيها السياقان المعنوي والموسيقي للسطر الشعري، لأنها هي الكلمة الوحيدة التي تصنع لذلك السطر نهاية ترتاح النفس للوقوف عندها»[١].

إن ما بين البيت الشعري، والسطر الشعري، والجملة الشعرية (نَفَسٌ)، يتردد بين شهيق وزفير، لكنه لا يهدأ الا عندما يهدأ كل نفس شعري في مكانه. هو إيقاع موسيقي يختلف كل واحد بطبيعته عن الآخر، ولا يبثه إلا الشعور والحالة الشعورية. فالقافية لا تنفرد أو تتجرد عن البيت الشعري لكونها قافية، وإنما ترتبط بالوزن وبطبيعة الإيقاع في البيت.

ولذلك يمكن القول أن القافية لا تتحرر من البيت، ولا بإمكان البيت الشعري أن يحررها، لانها دفقة شعورية ادركها أدونيس من خلال (التكرار) الإيقاعي الذي يلازم المعنى المتغير والمتجدد، فإذا كان لها ثمة وظيفة، فإن «وظيفتها الخاصة [قد تنحصر] في التطريب»[٢]. إضافة إلى الوظائف الأخرى ومنها الجمالية والإيقاعية.

إذن، القافية في القصيدة القديمة ليست هي القافية في القصيدة الجديدة، فهي في القصيدة القديمة، تأسيس وتكرار، وفي الجديدة تنويع وحوار، لا تتجدد على صيغة التكرار، ولكن تنبثق من الخلق الشعري، وعلى هذا الأساس وجد أدونيس «أن معظم القوافي ليست جزءاً عضوياً من بنية البيت،

---

(١) عزالدين اسماعيل / الشعر العربي المعاصر / ٦٧.
(٢) نظرية الادب / ٢٠٨.

فبالأحرى ألّا تكون جزءاً عضوياً من بنية القصيدة، فهي تملأ فراغاً وزنياً. لذلك يمكن حذفها دون إحداث أي تغيير أو اضعاف في معنى البيت»[١].

إن رؤية أدونيس للقافية تنطلق من زاوية وظيفية تتجاوز في حدودها مستوى الوظيفة الجمالية التي كانت ولا زالت الأوقع في النفس العربية عند قراءة الشعر القديم، وبغض النظر عن معناه، تلك الوظيفة المتمثلة في التماثل الصوتي، فلقد اتسعت وظيفة القافية إلى الوظيفة المبدعة أو الإبداعية في القصيدة والتي تراعي علاقتها بالفكرة الشعرية وبالوظيفة المحركة التي تنظر إلى علاقة القافية بحركة القصيدة وارتجاجها[٢]. ولكن يبقى التمسك (الأدونيسي) بمبدأ الغاء القافية مع علمه بقيمتها وفائدتها ليس في البيت القديم ولكن حتى السطر الشعري الجديد. فليس شرطاً أن تكون القافية (خارجية) كما هي في الشعر القديم وذات صبغة (إيقاعية)، بل يمكن أن تكون القافية (داخلية)، وأن تتنوع (داخلياً) في القصيدة، لكنها تبقى ذات قيمة تشكيلية ومعنوية وموسيقية، فلقد أصبحت «القافية بمفهومها الجديد أصعب مراساً من القديمة، فهي تعتمد على الحصيلة اللغوية بل تعتمد أساساً على الحاسة الموسيقية لدى الشاعر، فضلاً عن الحصيلة اللغوية»[٣].

أما نزار، فحين ينبذ القافية، ويدعو إلى إلغائها بشكل أو آخر، فإنه (متمكن) منها، لكن الحداثة الشعرية تدعوه للتجديد، والخروج على بعض (الموروث الشعري)، فيصرح «نحن لسنا متمسكين بالنموذج الموسيقي التاريخي.. ولا (بالطرب التاريخي)..»[٤]، إنه يرى (القافية) جزءاً من ذلك النموذج الذي انتهى وقته، ولم تعد إيقاعاته تطرب السامعين، ولهذا السبب فقد ترك نزار «الميكرفون في يد الشاعر.. ولا شروط مسبقة مفروضة على حريته. كل ما نطلبه منه أن يقنعنا بانه يغني بصورة جيدة.. بصرف النظر عن الطريقة

---

(١) الثابت والمتحول / ٣: ٩٩. (٢) اللغة الشعرية / ٨٤.

(٣) الشعر العربي المعاصر / ١١٤-١١٥. (٤) ما هو الشعر / ١٢٥.

التي يغني بها... إن العصافير لا تتقيد بالنوتة الموسيقية المكتوبة ولا تلتزم بمقام واحد وإنما تدوزن حناجرها حسب ظروفها الحياتية. فلماذا لا يكون خيار الشاعر كخيار العصفور»[١].

إن رفض نزار لا يعد رفضاً، وخياره لا يعد خياراً، فكل رأي له ما يعارضه، ففي الوقت الذي يرفض التخلي عنها ظاهرة معينة، ويراها تشكل قمة في الأصالة، يحاول بشكل أو بآخر أن يتخلى عنها تخلياً مباشراً، ففي حديثه الخاص (بالقافية)، وتحت عنوان «مأساة القافية" يتكلم نزار على لسان (اليسار) - أي المجددين - وبالنص: «إن اليسار لا يطالب أبداً بإلقاء الأثواب الفضفاضة في شعرنا، لأنه يعرف أن التخلي عن أثوابنا معناه العري الأدبي التام»[٢]. ثم يستكمل اعجابه الشديد بالقافية، ولكنه على الرغم من كل ذلك يعتبرها الإشارة الحمراء كما مر بنا.

فمثل هذا التذبذب الرؤيوي، لا يشكل رؤية واضحة، بقدر ما يشكل مساحة (تحتمل هذا التذبذب والانشطار) لترضي كل الاطراف. وهذا الموقف لدى نزار نجده يتكرر في أكثر من مكان.

إن رفض نزار للقافية، رفض (للموروث الشعري)، ورفض لكل مقومات القصيدة العربية التقليدية، من لغة ومبنى وشكل وإيقاع. ونرى أنّ هذه النزعة النزارية داعية للانفلات الشعري، فهو يرى أن «متانة الديباجة، والفصاحة والجزالة، وقوة البيان، والقوافي الهادرة كالمسدس السريع الطلقات، والأبيات المرصوصة كحجارة قلعة رومانية قديمة.. هي الأخرى بنايات هائلة من الكونكريت اللغوي، تصيبني بذات الدوخة التي أشعر بها في كاتدرائيات روما والبندقية.... إن القصيدة العربية التقليدية فيها شيء من جمالية الذعر... لأن الأشياء الضخمة مصنوعة أساساً لتترك لدى رائيها شعوراً بالرهبة.. أو بالخوف.. أو بالإذلال»[٣].

---

(١) ما هو الشعر / ١٢٥. (٢) الشعر قنديل اخضر / ٣٦-٣٧.

(٣) قاموس العاشقين / المقدمة / ١١.

لقد أحسن نزار وصف القصيدة العربية، وفي ذات الوقت أساء التقدير، فكل ما وصف به القصيدة العربية هو ما جعلها تستمر وتمتد وتتجذر، رغم كل ما أصاب الأمة العربية من وهن الثقافة والسياسة معاً، فالأبيات المرصوصة كحجارة قلعة رومانية، والبنايات الكونكريتية اللغوية التي تسبب له (الدوخة)، إنما هي (دوخة) الدهشة المستمرة التي يخلقها الشعر، وجمالية الذعر، إنما هي تعبير عن سحرها للشاعر في تلك الجمالية، أما شعوره بالرهبة، فهو شعور بالعجز وعدم التمكن من بناء قصيدة عربية جديدة، لديها مواصفات القصائد القديمة المتجددة في الشعر العربي، وشعوره بالخوف أو الإذلال، هو شعور بما آلت إليه الثقافة العربية (الشعرية) أمام نفسها وأمام غيرها من الثقافات.

أما الإشارات التي اعتمدها أدونيس في رؤيته حول نبذ القافية التي تقترن بالوزن، أو إلغائها، وبما يشكلان - أي الوزن والقافية - من إيقاع خارجي فيمكن إيجازها بما يلي :

١ - ان «الوزن / القافية ظاهرة، إيقاعية تشكيلية ليست خاصة بالشعر العربي وحده وإنما هي ظاهرة عامة، في الشعر الذي كتب ويكتب بلغات أخرى، لكن على تنوع وتمايز. الزعم إذن، بان هذه الظاهرة خصوصية نوعية لا تقوم اللغة الشعرية العربية إلا بها، ولا تقوم إلا بدءاً منها واستناداً إليها، إنما هو زعم واه جداً، وباطل»[١].

والرد على هذا، أما كون الوزن / القافية ظاهرة إيقاعية تشكيلية، صحيح أنها ليست خاصة بالشعر العربي وحده، ولكن الزعم بان هذه الظاهرة خصوصية نوعية لا تقوم اللغة الشعرية العربية إلا بها.. الخ، فإن مثل هذا الزعم لم يرد ولم يقل به أحد على (حد بحثنا واطلاعنا). وإن تعريف القدماء للشعر لم يربط ولم يقرن الوزن / القافية باللغة الشعرية، وأقرب ما يكون هذا التعريف للشعر، هو تمييز بين الشعر والنثر.

(١) سياسة الشعر / ١٠.

٢ - يرى أدونيس أن «الوزن / القافية عمل تنظيري لاحق لتشكيل شعري سابق. ولاشك أنه عمل بارع، لكنه في الوقت نفسه، محدود، ذلك أنه لا يستنفذ إمكانيات الإيقاع أو إمكانيات التشكيل الموسيقي في اللغة العربية، وإنما يمثل ما استخدم واستقر. وما يستخدم ويستقر ليس مطلقاً، وإنما قد يتغير أو يتعدل أو تضاف إليه استخدامات أخرى، أو ربما يزول، وذلك بحسب التطور ومقتضياته»(١).

والرد على هذا، إنه لما كانت العملية الشعرية كلا متكاملاً في النقد العربي المعاصر، ولم يعد أحد يفصل بين الشكل والمضمون والإيقاع، وأصبحت القصيدة ذات وحدة عضوية (بكليتها)، فإنها في التأسيس الأول - أي حين يبدأ الشاعر بكتابة قصيدته - فإنه لم يفكر باختيار الوزن أو القافية، حيث أن العمل الشعري ينساب كلياً ضمن (شعرية) و (حالة شعرية)، وكما يخرج الماء من النبع وينساب إلى النهر.

وعليه، لا أرى الوزن / القافية أنهما عمل تنظيري لاحق لتشكيل شعري سابق، بل إنهما جزء من عمل موحد هو الشعر / القصيدة، يبدأ الشعر / القصيدة (كله) في لحظة واحدة وينتهي في لحظة واحدة.

واتفق هنا مع نزار حين يرى أن الشاعر لا يفكر بعنصر من عناصر القصيدة، وإنما بكلية القصيدة منذ البداية، حيث يقول: «فلا بالشكل أفكر، ولا بالإيقاع أفكر، ولا بالتفاصيل أفكر، ولا باللغة أفكر. فجأة.. تنشق الأرض وتطلع القصيدة معطرة، مكحلة. مفلفلة (.....) كل ما أعرفه أن طبيعة الشعر تشبه طبيعة الزلزال»(٢).

أما من حيث الإيقاع، فإن اختلاف القدماء في تعريف القافية وتحديدها، دلالة على استنفإذ الشاعر لكل إمكانيات الإيقاع. وإمكانيات التشكيل

(١) سياسة الشعر / ١٠.

(٢) لعبت باتقان / ١٠٣.

الموسيقي في اللغة العربية. وما ذكره أبو هلال العسكري[١] هو جزء من الموسيقى الداخلية للقافية، وبالذات الترصيع والتشطير والمجاورة والتعطف والإيغال والتوشيح. وكل هذا هو جزء من تلك الإمكانيات، ولربما كانت ضرائر القافية[٢]، أو ضرائر الوزن جزءاً من هذا التشكيل الموسيقي الكبير والذي منها ما زال، ومنها ما استحدث، فَيُذكَر ان امرئ القيس قد (سمّط) قصيدة له[٣]. ثم زال التسميط، ثم ظهر بعد ذلك بقرون، ولربما كانت هناك أنواع أخرى من الشعر كان قد عرفها القدماء ولما زالت من شعرهم لم يذكروها.

كما أن وعي القدماء بعيوب القوافي يشكل جزءاً من الوعي التشكيلي الموسيقي. ليس هذا وحسب، فقد تنبه حازم القرطاجني إلى هذا التشكيل الموسيقي (الداخلي) فقال «وجعلوا القافية بمنزلة تحصين منتهى الخباء والبيت من آخرهما وتحسينه من ظاهر وباطن»[٤].

٣ - يرى أدونيس أن «ثمة خطأ أول في النظر السائد إلى الوزن / القافية، يكمن بين الأصل والممارسة الأولى لهذا الأصل. فهو يوجد بين موسيقية اللسان العربي ووزنية الشعر العربي، وهذا مما أدى، بقوة الممارسة والقسر الآيديولوجي، إلى تقليص الطاقة الموسيقية اللغوية في الوزن الخليلي»[٥].

---

(١) الصناعتين / ٢٠٤.

(٢) ضرائر القافية: (وتعني التغيرات الكثيرة التي تطرأ على الأصوات اللغوية والتي تؤثر على القيمة الكيفية أو كمية الصوت). محمد عوني عبدالرؤوف / القافية / ١٥١.

(٣) ابن رشيق القيرواني / العمدة / ١: ١٨٢.

(٤) منهاج البلغاء / ٢٥١.

(٥) سياسة الشعر / ١٠٠-١١١.

والرد على ذلك : أن التوحيد بين الأصل والممارسة الأولى لهذا الأصل توحد طبيعي، يكمن في كل شعر، وبأية لغة كتب أو يكتب، مع الاختلاف والتنوع والتمايز حسب طبيعة اللغة. فأية ممارسة هي جزء من الأصل وتعني استمراره، وإلا اندثر الأصل وزال.

وكذلك التوحد بين موسيقية اللسان العربي ووزنية الشعر العربي، فالوزن وإن كان ذا دلالة مجردة في ذاته، لكن هذه الدلالة تحوّلها الألفاظ ومعانيها وتترجمها إلى إيقاعات موسيقية، فتنوع الألفاظ تنوع في موسيقية الوزن، ولولا ذلك لما تنوعت الاغراض الشعرية في الوزن الشعري الواحد مع خصوصية كل وزن في الممارسة الأولى (الأصل)، وهذا يعني أنه ليس هناك قسر آيديولوجي، أو تقليص في الطاقة الموسيقية اللغوية في الوزن الخليلي، لأن اللغة ذاتها معين لا ينضب من الطاقة الموسيقية على رأي أدونيس وفي أكثر من مكان. فالوزن هو معيار في الشعر ولكنه لا يشكل إلا (نوتة) مجردة تترجمها اللغة.

٤ - بعد كل ما تقدم، يرى أدونيس أن رؤيته للوزن / القافية، لا تعني بالضرورة «رفض الوزن / القافية، أو التخلي عنهما، وإنما هو يعني أنهما لا يمثلان وحدهما حصراً، الشعرية ولا يستنفدانها، وأن هناك عناصر شعرية غيرهما، ومن حق الشاعر أن يستخدمهما الخلاق، تحديداً، جديداً وإنما - حتى حين يكتب بأشكال وزنية سابقة»[1].

وهذا ما يقول به نزار نفسه، ولأكثر من مرة كما ورد. ويستفاد من هذا أن كلاً من نزار وأدونيس قد أقرّا بعدم رفض القافية أو التخلي عنها، وحصراً بالشاعر الخلاق المتمكن منها، وأن خلاصة دعوتهما هي دعوة إلى خلق

(١) سياسة الشعر / ١١-١٢.

القافية، كما كانت لدى الشاعر القديم (الخلاق)، لان القافية وبكل ما يظن أنها تشكل عبئاً على الشاعر، تبقى عنصراً إيقاعياً حياً، فإذا تمكن الشاعر الخلاق من خلق (القافية)، فإنه سيعمل على إثارة الدهشة غير المتوقعة، المفاجأة التي تُنتَظر من الشاعر، وعندئذ، لم يبق في القصيدة أي إحساس بالرتابة.



الفصل الثالث

القصيدة

- مفهوم القصيدة
- البنية والوحدة العضوية
- الشكل / حركية الشكل
- الشعر بين الطبع والصنعة

3

مفهوم القصيدة

شكلت القصيدة وبنيتها الشعرية، مساحة واسعة في النقد الأدبي الحديث، وتكاد تقترب الأسس التي انطلق منها النقاد عموما، فهي موزعة ما بين الشاعر في تجربته الشعرية وإمكانياته الذاتية في كتابة القصيدة، والقصيدة كبنية لغوية شعرية، منعزلة عن كاتبها، والمتلقي الذي يزعم بعض النقاد أن القصيدة كتبت له، وأنه صاحب القراءات. وهذا ما استعرضه ريتشاردز، عندما وجد أن معظم المناقشات النقدية حول القصيدة، إن هي إلا انفعالات، تشير على نحو غامض إلى أربعة أشياء، مقترنة جميعها بالتجربة. فهي، إما القصد منها تجربة الفنان - اي الشاعر -، أو القصد منها التجربة الممكنة التي يمر بها قارئ مثالي (كامل)، أو التأكيد على التجربة الفعلية، باعتبار أن القصيدة تمثل عالما واقعيا للحياة اليومية[1].

بيد أن من يترك الأمر للمتلقي، يرى أن الشاعر «لا يستطيع أن ينتج سوى علامات فارغة، تاركاً للآخرين مهمة ملئها»[2]، إن مسؤولية الشاعر تقع في حدود إمكانيته في بناء الدلالة تقنياً دون أن يعلق الوصف، أو يخلق نظاماً إبداعياً بكل قوانينه الداخلية المنتظمة فيه، ويحرص على إيجاد نظام من

---

(١) ريتشاردز / مبادئ النقد الأدبى / ٢٩٢.

(٢) فى أصول الخطاب النقدى الجديد / ٥٢.

العلامات ومن طراز مرجعي خاص، يفسرها المتلقى ويحللها، ويدرك أنها لعبة دالة في المدلول وفي حركة واحدة موضوعة ومنتزعة، مفتوحة وفق مفهوم الاحتمال والتوقع، وموقوفة في آن واحد[١]، باعتبار أن القصيدة تبقى سؤالا يولد أسئلة، وليست جواباً على سؤال على رأي أودنيس[٢].

إن ما تقدم لا يعني البحث في التقنية، لأن «التقنية تطبيق، إعادة إنتاج فهي لا تحقق شيئاً إلا بتحول مادة معطاة، وإلا استنادا إلى، مخطط نموذج»[٣] وهذا يعني أن المفاهيم التي تبنى على نموذج مسبق أن هي إلا إعادة تركيب متشابهة ومتماثلة ومتكررة، خالية من التجدد والإبداع، وخالية من صيرورة الاحتمال والتوقع.

وعليه، فإن مجمل المفاهيم النقدية للقصيدة لا تخرج عن كونها فصلا «من التجارب التي لا تختلف إلا بمقدار معين يتفاوت في كل صفة من هذه الصفات عن التجلي المثلى أو السوية، ونستطيع أن نعتبر هذه التجربة المثلى هي تجربة الشاعر حين يتأمل القصيدة كاملة»[٤]. ومن هذا المفهوم العلائقي بين التجربة وصاحبها، وجد أدونيس «أن الموجود الحقيقي هو الشاعر، هو القصيدة»[٥]. وأن معامل الارتباط الحي بينهما هو (التأمل)، الذي يشعر الشاعر من خلاله بوجوده، وانصهاره في عالمه الشعري، ذلك الوجود ليس احتماليا، أو وهميا، إنه وجود حقيقي يفسر نزار وقوعه وحدوثه بأنه وجود إلزامي، وجبري، ويشبه احتجاز الشاعر في شعره / وجوده، كاعتقال السمكة في محيطها المائي، إذ لا تمتلك قدرة الانسحاب أو الخلاص منه[٦].

---

(١) في أصول الخطاب النقدي الجديد/ ٥٢.

(٢) النص القرآني وآفاق الكتاب / ١٥.

(٣) فاتحه لنهايات القرن / ٣٣٠.

(٤) مبادئ النقد الأدبي / ٢٩٤.

(٥) مقدمة للشعر العربي / ١٠٧.

(٦) ما هو الشعر / ٢٩.

ولذلك تشكل القصيدة شيئاً من عالم الشعر، وليس كله، وذلك للفروقات الفردية بين قصيدة وأخرى، إذ يتلاحم الوجود بالذات عبر التأمل / الرؤيا، ليحرر فعلاً يشكل محور القصيدة وحريتها، وتصبح كل قصيدة - بقدر أو آخر - انفتاحاً جديداً، وتطوراً، لأنها فهم احتمالي ضمن خصوصية التجربة الشعرية، وعلاقاتها بالحياة، تلك العلاقة القائمة على التفاعل / التعايش المستمر مع ديمومة الحياة. ولذلك أشار ريتشاردز، واعتبر «أن الفصل بين التجربة ومقامها في الحياة وقيمتها الخارجية يدل على محدودية وضيق وعدم تكامل»[1].

وعلى هذا الأساس، تظهر قيمة القصيدة، واستمراريتها، وتفاعلها المستمر مع الواقع الحياتي للإنسان، وإن تقييمها لا يمكن إدراكه إلا من خلال مدياتها وما تعبر عنه عن طريق الوعي بكل العناصر الصورية الحياتية التي تتألف منها، كما لا يمكن الحكم على القصيدة بأنها قصيدة حية أو غير حية، إلا من خلال الإدراك الكلي للقصيدة والتعرف على قيمتها من داخلها[2].

إن القيمة الحقيقية لإدراك ما في داخلها، هو في ذات الوقت إدارك ما بخارجها في الأصل، لأن القصيدة في كليتها لها داخل وخارج، وكلاهما متحركان، فالخارج قيمته في داخله، والداخل قيمته في خارجه، ولذلك فإنهما يشكلان زمناً كامناً متحركاً، يجعل من القصيدة كشفاً لما لم يتوقع آنياً، وكشفاً لما وقع ولم يدرك في حينه. ولذلك يبدو أن «قيمة القصيدة هي في كونها مليئة بالزمن الفعال، الحقيقي - أي بكونها توحي بأن الشاعر يقذف بنفسه في حركة الكشف عن المستقبل، حتى حين يتحدث عن الماضي»[3]، إذ

---

(١) إحسان عباس / فن الشعر / ١٨٤.

(٢) مقال في طبيعة الشعر / ٢٢.

(٣) الثابت والمتحول / صدمة الحداثة / ٣: ١٠٠.

يظل هذا الحديث مفتوحاً غير مغلق، وغير محدد، لتجعل القصيدة حضوره مستمراً، ولكن ليس الغاية منه التقديس، أو الثناء عليه بل لتجعل استمرارية حضوره، استمرارية الزمن الفعال. فالقصيدة بغض النظر عن زمن كتابتها هي زمن حضور ووجود، لا يلغي الثابت في الكتابة، ولكنه يحركه ليكون زمناً إبداعياً، وحركته حركة دائرية، وانفجارية في ذات الوقت[١].

إن القصيدة بهذا المنظور تصبح احتمالا متجدداً، في وجودها، لا تجمد في ماضٍ ولا تستقر فيه، كما لا تنقطع عن حاضر أو مستقبل، إنها تصبح «وعداً، واحتمالاً، وتخميناً. . . تصبح القصيدة سهما ذاهباً إلى المستقبل لا كتابة هيروغلوفية منقوشة على تابوت حجري»[٢].

وبذلك تخرج القصيدة «من واحدية المفهوم إلى كثاريته»[٣]. فتكتسب تعددية لا في الاحتمال فحسب، ولكن في الرؤيا، إذ تنبلج قوة الحدس، ويبدو مدار الكشف أوسع مما عليه في واحدية المفهوم.

وإذا كان (براولي) يرى أن القصيدة هي مجموعة متتابعة من التجارب التي تتخللها الأصوات ولربما يعني الإيقاع، والأفكار والعواطف، وأن القصيدة تختلف من قارئ لآخر، فهي ذات وجود متعدد لا يمكن حصره[٤]. فإن أدونيس يرى «في تعاقب القصائد وإكمال بعضها البعض الآخر، ما يغير فهم الشعر أو النظر إليه»[٥] لأن القصيدة ليست مجمعاً للكلمات، وإن لهذه الكلمات معاني معجمية ودلالات وظيفية، كما أنها ليست مجمعا صورياً، أو إيقاعاً، إنما القصيدة هي ذلك الهاجس الذي يتردد

(١) كلام البدايات / ١٥٢.
(٢) ما هو الشعر / ٤٥.
(٣) سياسة الشعر / ١٢.
(٤) احسان عباس / فن الشعر / ١٨٢.
(٥) مقدمة للشعر العربي / ١٠٧ - ١٠٨.

في كيان مأسور بها هو (الشاعر)، لتتحقق ضمن أشياء متعددة في كل موحد مع الذات / الشاعر.

فتعاقب القصائد، هو تعاقب التجارب، وكل تجربة مكملة لتجربة أخرى لا في الحالة الاجتماعية، ولكنها في الحالة الشعرية، فتغير من فهم الشاعر للقصيدة، وتصبح القصيدة نفسها «قضية تجارب في حيز الاحتمال»[١]، باعتبار أن القصيدة لا تستقر مع الحالة اليقينية، لتعدد قراءاتها، ولهذا السبب يمكن «أن نتصور أن القصيد الفعلية هي بنية من الضوابط تتحقق فقط في التجربة الفعلية لقرائها العديدين»[٢].

إن القصيدة ليست سلعة يمكن أن تقاس بمدى منفعتها المؤقتة أو الدائمة، إنها هاجس احتمال، لها أكثر من مصدر بين مؤتلف ومختلف، مما يجعلها أن تكون الهاجس الكياني الأول لدى الشاعر، وعندها يكون الشعر / القصيدة (قاعدة النظر)، والضوء الذي ينيره في رؤية الأشياء والعالم وإمكانية مقاربتها - أي القاعدة - حتى يصبح التفسير السلوكي نفسه شعراً[٣]. وهنا تكمن قدرة القصيدة وفعاليتها في اختراق الآخر. من خلال تجاوزها للعالم واتصالها بما هو حالة اسشراقية، ورؤية العالم رؤيا حدسية، يقترب فيها البعيد من القريب، مفجراً الواقع إلى احتمالات مليئة بالأصوات الداخلية.

إن هذا الاقتراب يكسب القصيدة قدرة مضافة إلى قدرتها باعتبارها «شحنة من الطاقة تحتوي على جميع أجزاء النفس، وتنظم الحياة كلها»[٤] لأنها تشكل القوة التي تتفاعل من خلالها القصيدة مع عدة اتجاهات عوالمية، عالم الذات / الأنا، وعالم المتلقي / الآخر، وعالم القصيدة حين

---

(١) وارين وويليك / نظرية الأدب / ١٩٥.

(٢) م. ن / ١٩٥.

(٣) ها انت ايها الوقت / ١٢٩.

(٤) طفولة نهد / هـ.

تصبح الأنا / الآخر، وعندها يمكن أن تكون القصيدة في مؤداها للمعنى، «ليست التعبير الأمين عن عالم غير عادي، إنما هي التعبير غير العادي عن عالم عادي»(١).

إذن، عالم القصيدة عالم معقد التركيب، بنية وتفاعلاً، لأنه عالم تحاول القصيدة فيه، من خلاله تجاوز الوجود البسيط، والانفتاح على القارئ بأشرعة، وبوابات كثيرة، مفاتيحها ليست الغازاً في القصيدة، ولكنها بنى تركيبية وتأسيسية.

بهذا الوضوح يصبح مفهوم القصيدة لدى أدونيس -بكونها شعراً - أفقاً مفتوحاً أمام الشاعر المبدع، وما عليه إلا أن يزيد فى سعة هذا الأفق، ويضيف إليه مسافة جديدة(٢)، تتأسس على مدياته الأولية غير (الذاكرة)، وباعتبار أن هذا التأسيس له جذر مؤسس، يحاول أدونيس أن يعيد خلقه، وابتكاره من جديد. فهو لا يستطيع الانفصال عنه لكونه ينبوعاً، إن رغب فيه أو رغب عنه، إنه حقيقة، حتمية، موجودة، لا يمكن التنصل عنها.

إن هذا التأصيل الالتحامي، بين القصيدة والشاعر، كمثل حربة من البرونز المشتعل، مزروعة في الشاعر ومن الصعب الفصل بينهما، أو اكتشاف الحدود الحقيقية للحربة، أو للطعنة، لأن اللحم والحربة أصبحا شيئاً واحداً(٣). وهنا تكمن قوة (فعل القصيدة)، باعتبار حركة الشاعر وقدرته في المعطى الاحتمالي للفعل ورده. و«إن إرادة التوصيل وحدها لا تحرر الحركة، إنما يحررها فعل الحركة نفسه باعتباره وعياً»(٤) وإدراكاً لكل مقوماته الذاتية، حيث يشكل رد الفعل (القوة) و(عمق) الطعنة / الحركة،

(١) جان كوهين / بنية اللغة الشعرية / ١١٣.

(٢) مقدمة للشعر العربى /١٠٨.

(٣) ما هو الشعر / ٢٩.

(٤) منير العكش /أسئلة الشعر / ٥١.

والإحساس الواعي بها، ولكنها بعد الالتحام يبدو الشاعر وكأنه يفقد الإحساس بها، فتنتقل الحالة من الشعور إلى اللا شعور، ومن الوعي إلى اللا وعي الشعري. إنها الحالة الأكثر تحسساً، واندماجاً مع النفس والواقع، حيث تتصير الأشياء في خاصية واحدة هي (القصيدة) وهي الشاعر الذي يصفه (روبرت موزيل) : «أشد الناس شعوراً بوحده الذات في العالم ووحدتها بين غيرها من البشر»[1]. إن لقوة الطعنة صوتاً، متحركاً، لأنه قوة انفعالية، فكل قصيدة نزارية «يكون حجم الصوت فيها، معادلا لحجم الانفعال»[2] الذي يريد من ورائه نزار أن يغير في صورة الكون، ويحدث ارتجاجا في قشرة الكرة الأرضية. ويحدث شرخاص في خريطة الدنيا، وخريطة الإنسان، إنها صوت إنسان، منفعل، غاضب[3]. صوت الذات / الآخر الذي يعتبر أن القصيدة تعبير عميق و«ليست شيئاً خارج العمليات الفعلية»[4]. وعلى هذا فإن مدار التحام الحربة باللحم، مدار التحام الشاعر بالفعل، مدار التحام القصيدة بالواقع. فالطعنة التي يصعب اكتشاف حدودها الحقيقية، تجعل من القصيدة أكثر استقلالية، فلا تشير إلا إلى ذاتها، لتبقى القصيدة - حينئذ - حرة، مطلقة كما ذهب اي. أم فورستر[5]. وتبقى القصيدة حسب الرؤية الأدونيسية (قاعدة النظر)، تسافر إلى وجدان الآخرين رؤيويا، وحدسياً.

أما أدونيس فإنه يحاول أن يدرك ما لم يدرك من عالم لم يمت، ولم يُسكّن، حيث لا تسكن القصيدة، كما يحاول ان يدرك ما لم يدرك أصلاً، باعتبار نزاري، إذ إن القصيدة لم تعد «انتظاراً للمنتظر. . . . بل أصبحت

---

(١) عبد الغفار مكاوي / ثورة الشعر الحديث/ ٢٥٧.
(٢) نزار قباني / مقدمة ديوان قاموس العاشقين/ ٧.
(٣) ما هو الشعر / ٣٩.
(٤) نظرية الأدب / ١٨٨.
(٥) اللغة في الأدب الحديث / ٣٣.

شوقاً لما لا يأتي، وانتظاراً لما لا ينتظر»[١] فهي توقع للمجهول، وليست أجوبة على أسئلة مسبقة.

ومن هنا، عندما تكون القصيدة (قاعدة النظر) بالتأمل، وتجاوز الواقع المدرك، يدرك الشاعر أن بمقدوره أن يخلق شيئاً غير متوقع، وبدعة لم تبتدع بعد. وأن الرؤيا الشعرية تشبه إلى حد كبير الرؤية في داخل (الرحم) كما يتصورها أبن عربي عندما يكون الجنين في رحم أمه، فهي اتحاد بالغيب[٢]. فالرحم عالم مغلق من حيث التكوين البايولوجي، لكنه بالنسبة للجنين، أوسع من هذا التكوين. لأنه عالم خلق، وتكوين، وصيرورة، وحركة، وإنه بوضعه الطبيعي يتعامل مع الواقع والزمن، تعاملا دقيقاً، وصعباً، ولربما لم يفهم كنهه ليوصف بحتمية متكاملة. فالولادة الحقيقية والطبيعية للجنين، ليست هي بسبب ضيق الرحم بالجنين لنموه، - بعيداً عن الاستدلالات البايولوجية والتكوينية - وليست هي نهاية مدة زمنية، ولابد للجنين ان ينتقل إلى مكان أو عالم آخر. ولكنها خلق جديد، بعد أن يكتشف الجنين أنه يريد أن يخلق من جديد، وبلا تكرار لأية عملية. إنها محاولة «تأمل الشاعر لما يجري في داخله [وإنها] عمل عسير.. إنها ذات الصعوبة التي تعترض المرأة عندما تحاول أن ترى نفسها.. والوردة عندما تحاول أن تشم عطرها»[٣].

إن القصيدة بنية ذات تركيب معقد لدى أدونيس، تتشكل من وضعين، طبيعي، وغير طبيعي، لكنهما غير منفصلين. فهو طبيعي في تكوين القصيدة ونموها، وغير طبيعي في وجودها. بيد أن التداخل بين الوضعين، جعلها كما يرى أدونيس حالة خلق طبيعية، وليست مفتعلة. فهي شعرية لا نظمية. ولذلك

---

(١) قصتي مع الشعر /١٧٩.

(٢) الثابت والمتحول / ٣: ١٦٦.

(٣) ماهو الشعر / ٢٩.

فإن القصيدة «يجب أن تكون فوضى طبيعية»[١]. ويشبّه هذه الحالة الفوضوية بحالة الطبيعة، «إذا أخذت جزءاً من الطبيعة تجد أن الشوكة إلى جانب الحصاة، إلى جانب مجرى الماء إلى جانب العشب. بل إنك ترى كثيراً ما ترى الحصى والعشب يعترضان مجرى الماء. والقصيدة يجب أن تكون مثل هذا المشهد الفوضوي، لكن الخاضع إلى النسق»[٢].

إن النسق الذي تخضع له هذه الفوضى، هو الذي جعل من كل التناقضات، بين جماد الحصى وثبوته، ونمو العشب ولونه، وحركة الماء في مجراه وهديره، كلاً متفاعلاً في كل موحد، فبدت الفوضى، فوضى خَلْقية، كلما نظر إليها، كانت على مستوى الرؤية رؤية متجددة، وعلى مستوى الرؤيا خلقاً جديداً، أحالت العقل / الفكر إلى بواعث التأمل المستمر ضمن الاحتمال والتوقع. وعلى مستوى الشعور / العاطفة أحدثت اندماجا بين التجربة والمكونات المتناقضة.

إن هذه الرؤية للقصيدة عند أدونيس، ومن حيث التشبيه والصورة، تتلامس - وإلى حد كبير - مع الرؤيا لدى نزار، من حيث الاستحضارات الطبيعية التي ترى أن «القصيدة الحديثه مهندسة بشكل مختلف [عن القصيدة القديمة]، يجعلها أفقا بحرياً مكشوفاً، يندمج فيه الماء، والسماء، والرمل، وحشائش البحر، وصواري المراكب، في زرقة موحدة...»[٣]. لكن الفرق بين الرؤيتين، نرى أن الأفق الأدونيسي أفق احتمالات عديدة، ينطوي على الثنائيات المتقاربة من مكونات الطبيعة التي وصفها أدونيس (الشوكة / الحصاة)، (مجرى الماء / العشب)، وهي ثنائيات تشكل عوالم اندماجية متعارضة لكنها متناقضة من حيث الوجود. وهي في حقيقتها «بهذا المعنى،

(١) اسئلة الشعر / ١٢٧.

(٢) م. ن / ١٢٧.

(٣) قصتي مع الشعر / ١٨٠.

بؤرة احتمالات، إمكان يستمد قيمته وغناه من طاقته على الاستشراف، على الإيحاء. بأن الواقع هو لكي يعاد بناؤه باستمرار. القصيدة نص - امتداد لا ينتهي، يولد دلالات بشكل دائم»[١]. امتداد لا يشكل نظرة مجرده، ولكنه يكوّن موقفاً من الكون، ومن الوجود، أداته الوحيدة هي (الرؤيا) التي تعيد صياغة العالم على نحو جديد. حيث تنحصر مهمة القصيدة لدى أدونيس في هذا الامتداد إلى الكشف عن عالم يظل ابدا في حاجة إلى الكشف على حد تعبير رينيه شار[٢]. وهنا يصبح للقصيدة أكثر من وجود، بين الذاتي والموضوعي، يعمد فيه الذاتي إلى إثبات وجوده بالمشاركة، وتلبية الحاجة، والواقع. ويعمد الموضوعي إلى إثبات وجوده باختراقه الآخرين، اختراق النفس الإنسانية، اختراق الواقع، فتصبح القصيدة جسداً على الورقة وروحاً في جسد الناس، لأن «القصيدة، قبل أن تلاقي الناس، ضفدعة احتبار ميتة، وما أن تلاقي الناس حتى تدب الحياة في أطرافها، وترتعش، وتقفز في الماء..»[٣].

إن هذا الاخترق الشعري اختراق حدسي، لا يستدل عليه بالبرهان العقلي أو التجربة النمطية، ولذلك فإن القصيدة عند أدونيس يمكن أن تكون «عبارة عن نص حضاري تتشابك فيه هموم الإنسان العربي في التاريخ الحاضر والمستقبل. عمل توليفي لكل ما يعتمل في الذات العربية وطرحها كجسر شعري إلى المستقبل»[٤].

إن هذه الرؤية التحليلية للقصيدة عند أدونيس، تنطلق من تركيز على

---

(١) فاتحة لنهايات القرن / ٢٥٦.

(٢) شعرنا الحديث -الى أين / ١١٤.

(٣) ما هو الشعر / ١٣٣.

(٤) لعبت بإتقان / ٨٦ «النص هو للشاعر أحمد فرحان ورأيه في القصيدة الأدونيسية في حوار له مع الشاعر نزار قباني».

النصية الحضارية في معالجة الواقع ومشكلات الإنسان. ومرتبطة بالوعي والإدراك، ومرتبطة بأهمية الصراع بين الذات والآخر، وتأثير فعل العلاقة بين الذات والموضوع التي يرجعها أدونيس «إلى وعي الخارج. أي إلى أهمية الآخر بالنسبة إلى الذات والطاقة على موضعة عالمه الداخلي، وتذويب الخارج فيه. وهذا يعود مداه إلى الذات وقدرتها»[١] في تفسير العالم، وفي تفسير الاحتمال. فالذات حين تدرك الخارج، وتمنحه وعيا حقيقياً، يصبح الاحتمال الآني حقيقة حية، باتجاه الواقع والمستقبل، وتصبح الثنائيات المتعارضة إن هي إلا حالات (نمائية) في الوجود الواقع، داخلة فيه، لا خارجة عنه، وبذلك تكون القصيدة (كونا شعرياً) مستمراً.

إن أهم ما يميز الثنائيات الوصفية لمفهوم القصيدة عند أدونيس أنها ذات محاور تركيبية، طبيعية، غير قابلة للاستقراء، تخضع لقانون التناقض ونفيه، لتشكل منه علاقات جديدة غير ثابتة، متعددة الاحتمالات، تتجاوز الآني، وتؤسس «معالم الكون الشعري الذي يختلف عن الواقع والحياة والمجتمع، اختلافا كيفياً، وإن كان الواقع والمجتمع هي عناصر المادة الأولية المشاعة في الكون الشعري»[٢]. ولا يمكن الاستغناء عنها.

إن المحاور التركيبية للقصيدة لدى أدونيس ليست محاور تجريبية، ولكنها محاور مؤالفة بين المتباعدات والمتناقضات، فهي «تفكيك للسائد وتجاوز له»[٣] بغياب الزمان والمكان، من أجل إحالة الموجود - أي القصيدة - إلى طاقة، وعندئذ يمكن اعتبار القصيدة تعني إحالة العالم إلى شعر، لأن القصيدة نفسها هي حدث أو مجيء[٤]، مفاجئ، ومباغت به، فهو

(١) أسئلة الشعر / ١٣٠.
(٢) شعرنا الحديث.. الى اين / ٧٤.
(٣) النظام والكلام / ١٢٤.
(٤) مقدمة للشعر العربي / ١٠٢.

تجاوز للموجود، وأخطر من ذلك من وجهة نظر أدونيسية، أنها محاولة الإنسان في خلق صورة للوجود تتجسد في قصيدة[١]، بعد أن تلاشت تلك المتباعدات والمتناقضات، وأصبحت شيئاً واحداً، تنشأ من خلالها الوحدة الموضوعية للقصيدة[٢].

فضلاً عن ذلك فإن «الاستشراف «الكشفي، الرؤيوي لدى أدونيس، لا يقوم تأسيساً إلا على هذا (التناقض)، والذي يشكل مادة بناء القصيدة. ويكون سبب التجاذب والمقاومة والصراع بين العناصر الموضوعية لها. ولربما، كان أحسن بناء للقصيدة، حين تصل قوة التناقض بين المواد المتنافرة المتصارعة درجة التوازن على حد تعبير بروكس[٣]. فقوة التناقض هي قوة الهدم وفي ذات الوقت، هي قوة البناء. قوة هدم البنى التركيبية القريبة بعد تلاشيها، وقوة بناء البنى التركيبية البعيدة، القابلة للاحتمالات، القائمة على الكشف والحدس.

ومن هنا، فان «التناقض وحده هو الذي يميز الإنسان عن حجر الطاحون.. ويميز أعصابه عن قضبان السكة الحديدية.. قضبان السكة الحديدية لا يمكن أن تتناقض أبداً.. إنها دائما مستريحة.. وراضية.. ومنبطحة على الأرض بانتظار القطار الذي ياتي..»[٤] على رأي نزار. فالزمن (الآني) للانتظار، هو زمن المتباعدين، المتناقضين، الماضي والمستقبل، فلا وقت للماضي لانتظار زمن للحضور، فكل قضبان السكة الحديدية ثبتت في مكانها، والقطار / القصيدة يمر عليها، فهو زمن متحرك فيه عبور الماضي المتجدد بالحاضر واصطدام مع الثابت المناهض للحركة. وبذلك «تسعى القصيدة دائما للكشف عن افق مجهول رغبة في رؤيا ارهب من

(١) فاتحة لنهايات القرن / ٢٥٤.
(٢) احسان عباس / فن الشعر / ٢٠٩-٢١٠.
(٣) م.ن/ ٢١٠.
(٤) ما هو الشعر / ٦٨.

رؤى الإنسان العادي، وتؤكد المجابهة المباشرة مع العالم»[١] حيث تنشط القصيدة في (بؤرة احتمالات)، لا تتوقف عند احتمال معين، كل احتمال تصاعدي هو تطور، وفق علاقة القصيدة بالاحتمال والتشكيل الشعري، وهي بهذا المنظور لا يبحث أدونيس في القصيدة الحديثة عن الصورة بحد ذاتها، بل عن الكون الشعري فيها وعن صلتها بالإنسان ووصفه، ورؤيته الكلية للعالم. فالثنائيات الوصفية لدى أدونيس، وإن شكلت صورة بصرية، كلية للعالم المنظور، لكنها ليست المبتغى بحد ذاته، وإنما الأنساق الفكرية المتطورة ضمن الأحتمال الأدونيسي، فكل الدلالات المتولدة لديه عن الدلالة البصرية، ليست دلالات صورية بالإجابة، بل هي دلالات (كشفية)، (رؤيوية) وفي ذات الوقت (حدسية).

إن الرؤى الكشفية الأدونيسية، ليست رؤى مباشرة، وإنما هي رؤى مجهولة، ومطلقة، وبسبب مجهوليتها فهي رؤى احتمالية متعددة، تعمد القصيدة على احتوائها، لتكتسب بها قدرتها على الديمومة والأستمرار. فالمتوقع الاحتمالي هو في حقيقته «كشف ما لم يكتشف بعد، أي هو الكشف عن الصراع بين ما وقع وما لم يقع بعد، وعما يتولد عن ذلك من علاقات»[٢] تساعد فيما بعد على تحريك الثابت، لا من أجل تكوين أجوبة على أسئلة، ولكن لتعمل على تجسيد الرؤيا الحقيقية للعالم ضمن الاحتمالات المتوقعة، حيث لا تصبح القصيدة بموجب هذا التجسيد «مجرد خيط نفسي، أو فكري أو مجرد سطح انفعالي. وإنما تصبح نسخا حضاريا، شبكة / فضاء، يتداخل فيها إيقاع الذات وإيقاع العالم»[٣]، إذ تتكون الرؤى العميقة للكون والوجود.

---

(١) عبد القادر عنداني / عشرة اسئلة تهز الشعر العربي المعاصر / مجلة البيان / العدد ٢٦٠/١٩٨٧/٧٢.

(٢) الثابت والمتحول / ٣:١٠٠.

(٣) فاتحة لنهايات القرن /٣٩٩.

يبدو مما تقدم. . . أن الموقف الأدونيسي يتعارض مع موقف نزار في الرؤية الأفقية، باعتبار أن القصيدة التي تمثل الشعر الجديد تتخلى عن الرؤية الأفقية التي كانت سائدة في معظم شعرنا المعاصر والقديم، إذ «تبدو الحياة مشهداً، أو ريفاً أو نزهة، [فهي تنظر] إلى الأشياء، باعتبارها أشكالاً أو وظائف. ولذلك تبدو [فيها] العلاقة بين الإنسان والعالم علاقة شكلية»[(١)].

إن الفضاء الذي يتداخل فيه إيقاع الذات وإيقاع العالم، هو الكون الشعري الذي تكونه القصيدة، فيتداخل فيه الأنا بالآخر، في وحدة كونية شاملة، «وبهذا التصور للشعر تصبح القصيدة سهماً ذاهباً إلى المستقبل، لا كتابة هيروغليفية منقوشة على تابوت حجري»[(٢)]، كما تصبح القصيدة مساراً كونياً وحركياً في هذا الفضاء، متعدد الاتجاهات، مؤسِّسا على نحو ما احتمالاً وماهية شعرية تنفذ منها طاقة شعرية جديدة، سمتها التغيير، ليس في الشكل أو المضمون، ولكن سمتها في قدرتها الجوهرية على تجاوز الحالة الآنية لكل البناء الشعري، واختراق الحاضر «من أجل مزيد من الإضاءة من الكشف عن الإنسان والعالم»[(٣)].

فالقصيدة من وجهة نظر أدونيس هوية، نامية، متفجرة مشعة، ولكنها ليست مكررة، وهي في ذات الوقت، محاولة متجددة للدخول في ما لم يُقَل بعد. فيبدأ تناميها دائما من الأمام، من المستقبل، وليست هي ما أعطي أو ما قيل، بقدر ما هي اللا معطى، واللامقول، باعتبار أن القصيدة ليس فيها ما هو نهائي، فهي تبقى إمكاناً مفتوحاً من حيث أنها إبداع[(٤)]، إمكاناً يتسع لكل التوقعات بالتجاوز على ما تصل إليه القصيدة، ليس نهاية ولكنه البداية.

---

(١) زمن الشعر / ١٣.

(٢) ما هو الشعر / ٤٥.

(٣) فاتحة النهايات القرن / ٣٤٠.

(٤) سياسة الشعر / ٦٨.

فالقصيدة بهذا المفهوم لدى نزار تصبح «وعداً، واحتمالاً وتخميناً. . لا ليرة عثمانية من الذهب ملفوفة بالقطن»[(١)]، إنها تكتنز الديمومة والاستمرار.

ان إمكانية الاتساع في مفهوم القصيدة، نابع من إمكانية التجربة الذاتية، التي تعطي «إمكانية لانهائية للتجربة الشعرية»[(٢)]، مما يجعل القصيدة أكثر إضاءة للعالم، وإمعاناً في الوجود. وان كل قصيدة هي مفتاح لفك مغاليق التجربة الخاصة، لأنه بات «من المستحيل اليوم الفصل بين الشعر والتجربة من جهة وبين التجربة والرؤيا في الحداثة الشعرية من جهة أخرى»[(٣)].

فالتكوين الشعري في القصيد الأدونيسية، تكوين انفجاري، يساعد على تغيير بنية القصيدة من الثبوت إلى الحركة، ومن الصناعة إلى الخلق والنمو، ومن العزلة إلى الاختلاط، ومن الذاكرة إلى الحدس، ومن الواقع إلى الحلم، ومن الإجابة إلى التساؤل، ومن الخاص إلى العام.

أما الأفق النزاري، فإنه لا يقوم على مثل هذه الثنائيات، لأنه أفق مسطح، مكشوف، يعوم فوق الماء، يكتسب معناه من مرآة واحدة، تطوف فوق هذا المسطح كل مكوناته، الرمل والحشائش وصواري المراكب، حيث تلقي السماء بزرقتها على الماء، فتمحي كل الألوان في لون واحد[(٤)]، هو لون القصيدة النزارية المعروفة بألفاظها ومعانيها ومعالجاتها، ولكن ليس على وجه المحاكاة.

هذه الرؤية النزارية للقصيدة، والتي يصفها نزار بالهندسة الشكلية للقصيدة الحديثة، ويتحمس لها من حيث الرؤية والتنظير، ينقدها نزار. . وكأنه لا يعلم ما قال أو ما سيقول مباشرة - فيحاول أن يصف القصيدة

---

(١) ما هو الشعر / ٤٥.

(٢) ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب / ١٦٢.

(٣) عبد القادر عنداني / المصدر السابق / ٧٣.

(٤) قصتي مع الشعر / ١٨٠.

«سهماً باتجاه العمق، بعد أن كانت دائرة مرسومة على وجه الماء، تنفلش كلما اتسع قطرها»[(١)]. وهو بهذا الاستدراك، يحاول جاهداً أن يجعل من رؤيته الشفافة، وبكل حساسيته للقصيدة العربية الجديدة، تحولاً «في الحركة من البرانية إلى الجوانية، ومن يقين الحواس الخمس، إلى شطحات الحلم، وتركيبات العقل الباطن ومن اللمس بأصابع اليد، إلى اللمس بأصابع الحدس، ومن الإضاءة البدائية المباشرة إلى الإضاءة العصرية التي تتقن لعبة الظل والتمويه، جعل للقصيدة الحديثة أكثر من بعد واحد»[(٢)]. لكن هذه الرؤية النزارية الجديدة، تستوقف الدارس لرؤيته ليتسائل عن أبعاد القصيدة الحديثة التي لم يذكرها نزار ولو إشارة، ثم إن هذه الرؤية أوقعت نزار في إشكالية التناقض المباشر، فالرؤية الأولى التي قال عنها (أفق يجري مكشوف......) لا تتفق مع رؤيته الثانية التي وصف القصيدة بها (سهماً باتجاه العمق...)، وهو في ذات الوقت يؤكد وفي أكثر من مكان، أن قصائده تمتاز بالبساطة والوضوح، ويصرح بأن «المفاتيح إلى شعري ليست مفاتيح سحرية، وهي ليست معلقة في وسطي، أو مخبأة تحت الوسادة. فعوالمي الداخلية براري مكشوفة، وحدائق عامة يسمح بالدخول إليها في كل ساعات النهار والليل»[(٣)].

ومن الملاحظ، أن الرؤية النزارية الأولى، قد لا تبدو رؤية احتمالات، أو قراءات ومعان جديدة، كما أن رؤيته الثانية لا تعدو عن كونها أفقا تنظيريا للقصيدة العربية الحديثة، وليست تعبيراً حقيقيا للرؤية النزارية (نصا) مكتوباً. فهو ينتقد أدونيس بأنه شاعر يعتمد التجريد والحدس، فيتساءل بقوله: «لنعد إلى صديقنا أدونيس، إنه بكل تأكيد شاعر كبير، ومؤسسة قائمة بذاتها. ولكنني أسأل بمحبة كم واحداً من هذا الشعب العربي يستطيع أن يستوعب أدونيس؟

---

(١) قصتي مع لشعر /١٨١.
(٢) م.ن /١٨١.
(٣) م.ن /٨٠.

كم واحداً يستطيع أن يرافقه في رحلة الحدس والتجريد والما ورائيات، دون أن يسقط من التعب ؟»[١].

فضلاً عن ذلك، فإن نزاراً يجدد معالم رؤيته، بالرؤية الواضحة، والقريبة من الأشياء، والعالم ويرى أن أدونيس «يستعمل العدسات البعيدة المدى في رؤيا العالم، وإنني أستعمل عدسة (الزوم)»[٢].

إن ما أخذه نزار على أدونيس في اعتماد الأخير على التجريد والحدس والماورائيات، إن هي إلا مخاضات صعبة، ولربما لم يستطع نزار نفسه أن يفهمها بمعناه الشعري والصوفي فهماً دقيقاً، أو اتباعها كنمط شعري أو مسارات إبداعية في كتاباته. فالذي اعترف به نزار وأقره بحق أدونيس وخصوصيته ونجاحه، تراه قد استهجنه بصورة أو أخرى بتحجيمه، لعلة عدم استطاعة أكثر جمهور القراء فهم ما يكتبه أدونيس. لكنه، نسي أن تلك الأسباب التي عللها - نزار - يسميها أدونيس إبداعاً، وقوة إبداع. كما فات نزاراً، أن من الخصائص الشخصية التي تميز المبدعين عن غيرهم، رغبتهم في اقتحام المجهول والغامض والاستقلالية في التفكير والممارسة، إضافة إلى اهتمامهم بالاستبطان الداخلي، وعدم الاقرار والأمتثال للأعراف والقواعد الجامدة[٣].

ولا يفهم من رغبة المبدع في اقتحام المجهول والغامض، ميله إلى عدم الانتظام والوضوح على رأي (آن رو)، ولكنه يعني تحريضا للتفكير المبدع[٤].

---

(١) لعبت باتقان / ٨٩.

(٢) م.ن/ ٨٧.

(٣) يمكن الاطلاع على ما كتبه أدونيس حول التراث وموقفه منه في كتبه التالية: الثابت والمتحول بجزأيه الأول والثاني. وزمن الشعر من (٧-٦١)، ومقدمة للشعر العربي، والشعرية العربية.

(٤) الكسندرو روشكا / الإبداع العام والخاص / آن رو (A Roe) رائدة في البحث العلمي للفنانين والعلماء.

إذن، فالرؤية الشعرية للقصيدة النزارية، هي القصيدة الواضحة، القريبة في كل معالمها لا غوص فيها ولا تجريب ولا اختبار، انها القصيدة التي يسميها نزار (الشاليه)، التي يفتح بابها ويدخل عليها بلا خوف أو تردد متى شاء، ويفضلها على القصيدة التي يسميها (القلعة)، التي لا تفتح بواباتها بعد غروب الشمس، إلا لمن هم على علم بكلمة السر[١].

وفق هذا المفهوم، تميل القصيدة النزارية صراحة إلى التبسيط، وتبتعد عن التكثيف والغموض والتجريد، في الوقت الذي كان يؤكد نزار، بأن الغموض فيه كثير من الجمال، (نظريا)، لا (تطبيقا)، إذ راح يبتعد عن هذه التصريحات بحجج واهية منها

«إذا كانت الكتابات التجريدية تستطيع أن تغطي خمسة بالمئة من مجموع الشعب العربي، فماذا نفعل بالـ ٩٥ بالمئة الباقية؟»[٢] وفات نزاراً، أنه كان بمقدوره أن يرفع من النسبة الأولى ويقلل من الأمية في النسبة الثانية بصفته الشاعر الأوسع جمهوراً كما يقول.

وحقيقة الأمر، أن التكثيف ليس أمراً هيناً، لأنه يجعل من القصيدة عالماً وسعاً للرؤيا والكشف، ولها القدرة - كما يقول نزار نفسه - على أن تغتصب شيئاً ما. أن تكسر شيئا ما... أن (تلخبط) خارطة الأشياء»[٣] ولكن هذا الكلام هو كلام تنظيري بحت، لايمثل الحقيقة الشعرية النزارية، ولأسباب يمكن إجمالها بـ:

أولاً: أن الثقافة النزارية تعتمد جانب (الكم) وتغلبه على (الكيف)، مما تجعل له جمهوراً عريضاً، لا يعتمد الخصائص الفنية،

---

(١) قاموس العاشقين / المقدمة / ١٢.

(٢) لعبت باتقان / ٨٩.

(٣) ماهو الشعر / ٤٢.

والأصالة، ولا تربطه بالقصيدة إلا بالقدر الذي تحدثه من (اللذة)[١].

ثانياً: محدودية (اللغة) الشعرية في القصيدة النزارية. (تفصيل ذلك في محور اللغة).

ثالثاً: اعتماده على التداعي (الصوري) بدلاً من الخيال.

رابعاً: قانون الاستجابة الذي يشيع في متلقي شعره[٢].

فالاستجابة إلى قصائد نزار لاتخضع للفهم العسير، بل تميل إلى البساطة شكلاً ولغة وإيقاعاً وبناءً كلياً. ولهذا السبب نجد أن نزاراً أوسع الشعراء انتشاراً وأكثرهم جمهوراً كما يقول، وأنه أول من أسس جمهورية الشعر[٣] وأن جمهوره يتكون من «قطاع عريض جداً من الناس يجمع الوزير إلى رئيس الجامعة إلى الموظف، إلى معلمة المدرسة إلى السكرتيرة، إلى الممرضة، إلى سائق سيارة الأجرة، إلى كناس البلدية...»[٤].

والملاحظ من تصريح نزار، أن القصيدة التي تجمع في الفهم بين الوزير، صاحب الشهادة العلمية وكناس البلدية الذي قد لايحمل شهادة، أو هو أمي، فإن هذه القصيدة ذات مستوى فكري دون المتوسط، ولاتتفق مع المنظور الشعري الذي صرح به نزار، بأن القصيدة سهم ذاهب إلى الأعماق.

لقد قام منير العكس باستبيان على بعض الشعراء ومنهم نزار، فوجد أن

---

(١) لمزيد من الاطلاع يمكن مراجعة كتاب: (عناد غزوان / مستقبل الشعر/ ٩٩) ومقال (د. فؤاد زكريا/ مشكلة الكم والكيف في الثقافة / مجلة الفكر المعاصر / عدد (١١) / يناير ١٩٦٦.

(٢) اعتمدنا في تحديد السببين (ثالثاً ورابعاً) على كتاب أسئلة الشعر لمنير العكش/ ١٩-٢٠.

(٣) لعبت باتقان / ٧٨، وينظر كذلك: ماهو الشعر / ٧٢.

(٤) م. ن / ٧٩.

الاستجابة إلى شعره تتألف من «عينات بادئة الثقافة أو متخلفة عنها، ومن صغار السن والمراهقين... ويؤكد لنا أيضاً أن هذا القانون البدائي يحكم في الاستجابة للشعر الآثار الثانوية لغريزة الجنس»[١].

وأخيراً، ماذا تعني الرؤية العمودية باتجاه العمق لدى نزار، والتي تشترك فيها الحواس والعقل الباطن... ؟ والجواب، إنها الانقلاب في بنية القصيدة العربية الحديثة، وبشكل انفجاري مخالف لكل قوانين التاريخ الأدبي وتوقعاته، بحيث تبدو دهشة أمام الذوق العربي، تحتمل المصادفات والمفاجئات[٢].

أما هذه الرؤية في القصيدة الأدونيسية - أي العمودية -، فهي تبدو (نمواً)، إذ «تنمو في اتجاه الأعماق في سريرة الإنسان ودخيلاته»[٣]، لتصبح القصيدة عالماً بذاتها، وتركيبها، تلامس «عمقاً إنسانياً تختلج فيه جميع الكائنات اختلاجة واحدة، وتغيب فيه وحدة الفرد في لقاء مع الإنسانية كلها»[٤].

إن هذا العمق الأدونيسي هو مايسميه أدونيس (بالبعد)، «أي الرؤيا التي تُنْقَل إلينا عبر جسد القصيدة أو مادتها أو شكلها الإيقاعي»[٥]. ولذلك فهي تؤدي مايختلج في العقل الإنساني وروحه وجسده، وهي قضية إنسانية بكل أبعادها المستقبلية والحضارية، متجاوزة (الآني) المحدد.

أما الرؤيا الأفقية التي ميز بها نزار القصيدة الحديثة عن القصيدة القديمة، والتي جعلها - أي القصيدة - أفقا بحرياً مكشوفاً، فإن أدونيس قد

---

(١) أسئلة الشعر / ٢١.
(٢) قصتي مع الشعر / ١٨١-١٨٢.
(٣) مقدمة للشعر العربي / ١٠٨.
(٤) م. ن / ١٠٨.
(٥) م. ن / ١٠٨.

اقترب من هذا الوصف بأن الشعر والقصيدة كذلك «أفق مفتوح»[١]، ولكن الأفق الأدونيسي لايتفق مع الأفق النزاري، إذ إن الرؤية النزارية رؤية مسطحة، ومكشوفة، وواضحة بكل معانيها، وعندما يحاول أن يجعلها سهماً باتجاه العمق، فإن الرؤيتين متضادتان، متناقضتان، لأن النظرة الأفقية لايمكن أن يكون اتجاهها عمودياً في ذات الزمن وذات الحركة، كما أن الرؤية الأفقية لدى نزار سرعان ما (تنفلش كلما اتسع قطرها). في الوقت الذي تكون الرؤية الأفقية لدى أدونيس اتساعاً وعلى مديين:

الأول: يكون أفقاً إبداعياً، وفي سعة كل شاعر مبدع أن يزيد في سعة هذا الأفق، كما يمكنه أن يضيف إليه مسافة جديدة[٢].

والثاني: إن الاتساع الأفقي في القصيدة الأدونيسية (نمو) طبيعي يوازي مايجري «في تحولات العالم»[٣]

وفي هاتين الحالتين. تنتقل القصيدة من حالة (الثبات) إلى (التحول)، ومن (المحدود) إلى (اللامحدود)، ومن (الشكل المنغلق) الواحد المنتهي، إلى (الشكل المنفتح)المتسع اللانهائي، فتصبح القصيدة عالماً فسيحاً تتجاوز فيه الحدود التقليدية المتعارف عليها إلى ما وراء القواعد والقوانين[٤]. ضمن احتمالات الحدس، والكشف والرؤيا. وحينها يمكن أن تكون القصيدة نصاً «قادراً على أن يتوالد بنفسه، خالقاً بين كلماته، أو بين عناصره شبكة غنية من العلاقات»[٥] الاحتمالية المتعددة الوجوه.

إنّ الافق الأدونيسي أفق منفتح باتجاه حالة الوجود، واستمرار الحياة،

---

(١) مقدمة للشعر العربي ١٠٨.

(٢) م.ن.

(٣) م. ن / ١٠٦.

(٤) مقدمة للشعر العربي / ١٠٦.

(٥) الثابت والمتحول / ٣: ٩٨.

وباتجاه العلاقات الإنسانية، إذ تعمل القصيدة في خلخلة النظم وتجديدها، وبتجاوز البنية الحضارية السائدة[١]، متخطية الواقع / المأزق. فتبدو من هذه النقطة فرادة القصيدة وتميزها، «بمدى ماتكشف عن الإنسان أو الموجود، وبمدى ماتعد بالمستقبل»[٢].

(١) زمن الشعر / ١٥٢.

(٢) الثابت والمتحول / ٣: ١٠٠.

البنية والوحدة العضوية

شكلت حدود الشعر القديمة بنية أساسية في بناء وهيكلة القصيدة العربية، بدءاً من أين تبدأ وانتهاءاً إلى أين تنتهي، فكان من النقاد من ينظر إلى القصيدة رؤية نابعة من مفهومه ورؤيته للعناصر الشكلية التي تتكون منها القصيدة، في الوقت الذي ينظر آخرون إلى القصيدة باعتبارها كلاً موحداً تشكله كل عناصرها المكونة لها[1].

ولو تتبعنا الرؤى النقدية لبنية القصيدة العربية القديمة ووحدتها العضوية، لوجدنا أنها لاتنحصر بما تقدم، ولكنها تتوزع على القصيدة ككلٍ موحدٍ، وعلى شكلها، وعلى مضمونها (معناها) أو غرضها وعلى أوزانها وقافيتها، وعلى البيت الشعري، وعلى العلاقات التي تتشكل منها القصيدة، ويمكن إيجاز تلك الرؤى من خلال منطلقات النقاد العرب القدامى.

نظر النقاد العرب إلى وحدة البيت كأساس لهذا البناء، أو لهذه البنية، واعتبروا كل بيت في القصيدة هو كيان مستقبل، قائم بذاته، من حيث موضوعه ومعناه ومن هذا المنطلق نجد أن بعض الأدباء النقاد يسائل أحدهم الآخر، عن أبدع بيت قالته العرب[2]، ولم يسأله عن أبدع قصيدة قالتها العرب. وما ذكر

---

(١) مرشد الزبيدي / بناء القصيدة الفني / ٥.

(٢) قدامة بن جعفر / نقد الشعر / ٢١٧.

ابن رشيق بقوله : «وانا أستحسن أن يكون البيت قائماً بنفسه لا يحتاج إلى ماقبله وإلى ما بعده»[١].

لقد ركز بعض هؤلاء الأدباء النقاد عنايتهم في هذه الوحدة على معنى البيت، أكثر من تركيزهم على كلية القصيدة، باعتبار أن القصيدة الطويلة تتناول أكثر من موضوع، فإذا قيل البيت ولم يستقل في معناه عدّ البيت مبتوراً[٢]. ومن خلال هذه العناية جاءت تسمية هذه الوحدة بالوحدة الموضوعية، أو كما سمّاها طه حسين بالوحدة المعنوية[٣].

بيد أن نقاداً أو شعراء آخرين نظروا إلى البنية والوحدة العضوية من مفهوم طبع الشعراء، وقدراتهم في بناء قصائدهم وفق الغرض، فالشعراء يختلفون في الطبع، فمنهم من يسهل عليه المديح ويعسر عليه الهجاء فقال : «إن لنا أخلاقاً تمنعنا من أن نظلم، وأحساباً تمنعنا من أن نُظلم، وهل رأيت بانياً لايحسن أن يهدم؟»[٤]، فأنكر عليه ابن قتيبة قوله «لأن المديح بناء والهجاء بناء، وليس كل بانٍ بضربٍ بانياً بغيره»[٥].

أضف إلى ذلك أن بعضهم وجد أن بنية القصيدة هو في مقصد القصيدة، وأن مقصدها في مطلعها، أو أن مقاصد القصيدة موزعة على أجزائها، وإن الشاعر المجيد هو من لم يغلِّب من أجزائها على جزئها الآخر[٦]. في حين إن آخرين حصروا بنية القصيدة ووحدتها العضوية فيما يجمع هذه الأجزاء في وحدة يشكل وحدتها، فوحدتها في الوزن والقافية والروي[٧].

---

(١) العمدة / ٢٦١.

(٢) قدامة بن جعفر / نقد الشعر / ٢١٧.

(٣) طه حسين / حديث الاربعاء / ١ : ٣١ ومابعدها.

(٤) الشعر والشعراء / ١: ٣٧.

(٥) م. ن / ١: ٣٧.

(٦) الشعر والشعراء / ٢٠-٢١.

(٧) نوري حمودي القيسي / وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية / ٣٧.

غير أن ترابط أجزاء القصيدة، وحسن التئام أجزائها قد لايعني الوحدة الموضوعية أو العضوية للقصيدة، ولايحققها، لأن الوحدة يمكن أن تتحقق في كل جزء من أجزاء القصيدة، فإذا جاز لنا أن نعتبر كل قسم من أقسام القصيدة (الطويلة) مثلا، وحدة مستقلة، فعند ذلك يمكن أن نتلمس الوحدة الموضوعية في هذا الجزء أو ذاك[١]. فحسن التئام الأجزاء ماهو إلا بعض من الصلة بين الأجزاء، لأن الشاعر المجيد كان يعرف كيفية الانتقال من جزء إلى آخر، فتأتي «المعاني موصولة يأخذ بعضها برقاب بعض، لأن الأفكار متداعية»[٢]، إذا استطاع الشاعر وأحسن التخلص والربط بين موضوعات أجزاء القصيدة وأحسن المواءمة بين الأجزاء[٣].

إن عدم المواءمة بين الأجزاء عده النقاد العرب تكلفاً في الشعر، وذلك حين ترى البيت فيه مقروناً بغير جاره، ومضموماً إلى غير لفقه، ولذلك قال عمر بن لجأ لبعض الشعراء : أنا أشعر منك، قال : لِمَ ذلك ؟ فقال : لأني أقول البيت وأخاه، ولأنك تقول البيت وابن عمه»[٤].

أما الذين نظروا إلى البنية والوحدة العضوية من حيث كلية القصيدة، ونظم العلاقات فيما بينها، فهو عبدالقاهر الجرجاني (ت ٤٧١ هـ)، من خلال علاقة اللفظ بالسياق، وعلاقة اللفظ بالمعنى، فهو لا يرى الغرض على الوجه من نظم الكلام، أن تتوالى الألفاظ في النطق، بل أن تتناسق دلالاتها وتلتقي

(١) يحيى الجبوري / الشعر الجاهلي / ١٥١.

(٢) م. ن / ١٥٢.

(٣) م. ن / ١٥٢، ويمكن مراجعة (نظرية الشعر / منيف موسى / ٣٤١) (ومما يجدر الاشارة اليه، ان منيف موسى قد نقل هذه الافكار والنتائج من كتاب الدكتور يحيى الجبوري «الشعر الجاهلي» بالنص أو التلميح والعبارة والمضمون دون الاحالة إلى المصدر. فيمكن مراجعة ذلك في الفقرة (٣) من الصفحة (١٥١) والفقرة الاخيرة من الصفحة (١٥٢).

(٤) الشعر والشعراء / ١: ٣٤.

معانيها على الوجه الذي يقتضيه العقل. فلا يكون نظم في الكلم ولا قريب مالم يَعلق بعضها على بعض، ويبنى بعضها على بعض، وتجعل هذه بسبب تلك[١].

يتبين مما تقدم، أن بنية القصيدة القديمة ووحدتها العضوية، ارتبطت ارتباطا وثيقاً بالجزئيات أكثر من الكليات، فالعناية بالمفردة البنائية وارتباطها بما يليها في سياق مؤتلف (لايختلف) كما هو الحال في النقد العربي والغربي المعاصر، جعل مفهوم البنية والوحدة العضوية متأخراً عما هو عليه اليوم «فالقصيدة عمل مركب تتفاعل أجزاؤه لتؤلف ملامح خاصة لهذا التركيب يجعلها تمتاز عن العناصر المكونة لها»[٢]، فلا يمكن الاعتماد على فهم البنية والوحدة العضوية من خلال التحليلات الجزئية للقصيدة. فالأجزاء لا تشكل كلاً وهي منحلة، مفككة. فقد وجد أدونيس أن القصيدة الجاهلية كانت «دون تأليف : لا تلاحم في أجزائها وليس لها إطار بنائي، إنها قصيدة متحركة، تتبع منحى انفعالياً، وتمضي يحملها شعور دائم التغير. إن تفككها طبيعي إذن. هو رداء الشعور المتحرك الداخلي»[٣].

لكن هذا الوصف لبنية القصيدة الجاهلية لا يمكن تعميمه على الشعر العربي القديم كله، وإن كانت هناك سمات وصفات مشتركة تربط بينه وبين الشعر الجاهلي، فالقصيدة العربية كما يراها أدونيس نفسه «تقوم على وحدة البيت المتكرر المستقل، وعلى القافية التي تنظم هذه الوحدة المتكررة»[٤]. وهو بهذه النظرة يناقض رأيه الأول القائل، بأن القصيدة العربية القديمة كانت دون تأليف ولاتلاحم بين أجزائها وليس لها إطار بنائي، إذ إن بنية الصلة بين وحدة البيت المتكرر، والقافية، إلى جانب الوزن جعلت من القصيدة القديمة

---

(١) عبدالقاهر الجرجاني / دلائل الاعجاز / ٩٣-٩٧.
(٢) بناء القصيدة الفني / ٦٥.
(٣) مقدمة للشعر العربي / ٣٠.
(٤) زمن الشعر / ٤٥.

وحدة ذات كيان شعري وان تعددت موضوعات وأغراض القصيدة، وإن بدأ الربط بين الأجزاء من مطلع القصيدة حتى نهايتها ربطا عفوياً من حيث المعنى والتاثير في المتلقي، لكن هذه العفوية لم تمنع أن تظهر القدرة ومدى التجربة لدى الشاعر العربي القديم، إذ لم يترك فجوة بين جزء وآخر. إضافة إلى إحساس الشاعر بما يسمى اليوم في المصطلح النقدي الحديث بـ «شعرية القصيدة». فالقصيدة إنما هي انتماء إلى الجنس الشعري، وهو الأكبر من القصيدة ذاتها والأعم منها في الكيان، مما جعل وحدتها (الشعرية) تنتمي إلى وحدة (كيان شعري)، يكونه الوزن والقافية والشكل والمضمون، وخارج حدود التعاريف.

ولربما كانت مجموعة العادات اللغوية والبلاغية التي أخذت مع مرور الزمن شكل المسلمات الدينية - والتي لم تقبل الجدل والنقاش[١] - هي ماكان ينظر إليه القدماء على انها تشكل وحدة القصيدة لا الموضوعية فحسب، ولكن الوحدة العضوية.

تتمثل الوحدة العضوية للقصيدة لدى أدونيس، في حركية القصيدة وشموليتها، وقدرتها على التفجر في جميع الاتجاهات، وبما تتجاوزه وتهدمه وتلغيه من حدود. فما يسميه أدونيس بـ «القصيدة الكلية «هو تلك القصيدة التي تبطل أن تكون لحظه انفعالية، لكي تصبح لحظة كونية تتداخل فيها مختلف الأنواع التعبيرية، نثراً ووزناً، بثاً وحواراً، غناء وملحمة وقصة، والتي تتعانق فيها بالتالي حدوس الفلسفة والعلم والدين. فليست القصيدة الجديدة شكلاً من أشكال التعبير وحسب وإنما هي كذلك شكل من أشكال الوجود»[٢].

وعلى هذا الأساس لم تكن الوحدة العضوية للقصيدة الجديدة لحظة انفعالية، نفسية خاطفة كما كانت في القصيدة العربية القديمة، كما رأها

---

(١) قصتي مع الشعر / ١٧٥.

(٢) مقدمة للشعر العربي / ١١٧.

أدونيس، فتبدأ بالطلل وتنتقل إلى المديح، وهكذا إلى أي غرض آخر على رأي ابن قتيبة[١]. أو النظرة إلى ما يجمع كلية القصيدة في وحدة من صدق الشعور وحسن البناء الفني للقصيدة.

لقد تجاوز أدونيس هذه الرؤى والمفاهيم لتصبح الوحدة العضوية للقصيدة (قصيدة كلية) حيث «يتوحد فيها الانفعال والفكر»[٢] من مفهوم حدسي، من خلال الحالتين الشعورية والفكرية. فلا تقتصر القصيدة على نمط من التعبير أو هيكل أو إيقاع معين لتشكل وحدتها، وإنما ينظر إلى القصيدة باعتبارها كلا متكاملاً موحداً. يشكل هذا الكل وحدتها العضوية، وفي ذات الوقت يكوّن هذا الكل / رؤيا تعبر عن شكل من أشكال الوجود. وهو بهذا المفهوم يمنح (الوحدة) ذاتها «درجة مطلقة من الأهمية محلاً إياها محل (القيمة) في العمل الادبي (القصيدة)»[٣]. فالقصيدة / الوجود، والقصيدة / الكون، والقصيدة / العالم، والقصيدة الحضارة، والقصيدة / الإنسان.

الوحدة العضوية لدى أدونيس بهذا المفهوم هي «لاشكل ولامضمون، بل مجموعة هائلة من العناصر الفكرية والنفسية والجمالية والحضارية، تفاعلت فيما بينها على نحو غاية من التركيب والتعقيد»[٤].

إذن، فالشكل لا يشكل وحدة في القصيدة الحديثة، ولا مضمونها، وإنما هي عناصر تآلفت كلها مجتمعة لتكون مفهوم القصيدة ووحدتها، وإن تجزئتها يعني تفكيكاً وإلغاءً لمفهوم وحدتها، فـ «في الفن، كما في الطبيعة،

---

(١) الشعر والشعراء / ٢٠-٢١.

(٢) مقدمة للشعر العربي / ١٢٦.

(٣) كمال ابوديب / ثقل التاريخ وشهوة ابتكار العالم / مجلة الاقلام / بغداد / ع١ / ك٢ ١٩٨٦/ ٣٠.

(٤) شعرنا الحديث / ١٤٣.

وفي القصيدة كما في الوردة وكما في اللوحة البارعة، يجب أن لا نعمد إلى تقطيع القصيدة، هذا الشريط الباهر الندي من المعاني، والأصباغ، والصور، والدندنة المنغومة حرام أن نخرق القصيدة لنحصي (كمية) المعاني التي تنضم عليها، ونحصر عدد تفاعيلها، وخفي زحافاتها ونقف على (لون) بحرها..[١].

بيد أن هذه النظرة الكلية لمفهوم الوحدة العضوية للقصيدة لا تلغي الجزء، لأنه توحّد وتفاعل مع الأجزاء الباقية، فالرؤية الأدونيسية - النزارية للوحدة العضوية هي إدراك ذو بعد فكري، وتأملي، يجعل وحدة القصيدة (جمعاً) و(ولقاء) بين عوالمها ومادتها، عوالمها التي تبثها، ومادتها التي تؤسسها وتكونها مجتمعة.

وفي حقيقة الوحدة العضوية، فإن الجزء لايمثل الكل ولكنه لا يعيش بدونه ولا قيمة له من غيره، فليس هناك شكل بلا معنى، ولامعنى بلا شكل، ولا تصنع الألفاظ صورة إن لم تكن شكلاً ومعنى وإيقاعاً، فللصورة شكلها ومعناها، كما لها موسيقاها. إلا أن هذه الوحدة بين عناصر القصيدة، جعلت منها ذات مغزى، لربما نتجت عنه صعوبة في فهم القصيدة الحديثة والدخول إليها، الذي يعزوه لصعوبة تأليفها[٢].

وحقيقة الأمر، التي تبدو أكثر وضوحاً، أن ما تتميز به الوحدة العضوية للقصيدة الحديثة هو نضوجها الحي، والذي يجعل عناصرها في تطور مستمر «في سياق معقد الحركة والعلاقات، غير أن تعقد هذه البنية، التي تقدم لنا صورة «كيان متعدد الخلايا، إنما يتميز بوحدة ممحورة حول مركز جاذبية محدد...، وحدة تبدو وهي تكتمل داخل نفسها، وبنحو يمكن نعته بالصارم والمنطقي»[٣]. يتوزع على داخل وخارج القصيدة، ليشكل بنية موحدة.

---

(١) طفولة نهد / المقدمة / ب.

(٢) قصتي مع الشعر / ١٨٢.

(٣) كمال خير بك / حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر / ٣٦٨.

ولربما كانت هذه الوحدة على رأي كمال أبو ديب السابق الذكر، تنطلق من المهمة الوظيفية للقصيدة، ولما كان الجزء لايقدم وظيفته المتكاملة إلا من خلال تفاعله مع الأجزاء الأخرى فوحدة القصيدة تمثل وظيفتها الحيوية غير الوظيفة التقليدية المباشرة في مساجلة الواقع، إذ «لم تعد وظيفة القصيدة الحديثة أن تعلمنا ماهو معلوم، وتنظم لنا من جديد ماهو منظوم، صارت وظيفتها أن ترمينا على أرض الدهشة والتوقع، وتسافر بنا إلى مدن الغرابة[١].

فالقصيدة الحديثة وظيفياً، بدأت تتحول من واقع مكشوف، ملموس إلى رؤيا تنكشف من خلالها علامات الدهشة لتبقى احتمالات التوقع ميداناً تجول فيه القصيدة بكل أبعادها وتفاصيلها، ولتصبح مدن الغربة، ليست اغتراباً، وإنما تأمل الذات / الآخر، وعندها يمكن للقصيدة أن تكون.. «محاولة لإعادة هندسة النفس الإنسانية.. وإعادة صياغة العالم»[٢]، انطلاقاً من المفهوم النزاري للوجود وفاعليته وأهميته، إلى جانب الوظيفة الإنسانية في هذا الوجود، وانتماء الإنسان، حيثما كان موجوداً، فإن الدور الاصطلاحي والاجتماعي الذي تقوم به القصيدة (كلية)، يجعل منها قصيدة وجودية وكونية، وهذا مايتحسسه الشاعر نفسه حين تكون القصيدة / الشاعر تتجاوز حدود هويتها العرقية، فيؤكد نزار على هويته وانتمائه الشعريين بقوله: «إنني في شعري أحمل جنسيات العالم كلها.. وأنتمي لدولة واحدة: هي دولة الإنسان. هذا هو انتمائي الأساسي والوحيد...»[٣].

إن هذا الانتماء النزاري، انتماء لكلية القصيدة، ووحدتها العضوية، وبما ينتج عنها كلياً أيضاً. حيث يتوحد الانفعال بالفكر، وتصبح ممارسة القصيدة / الواقع، وكيانها / الوجود. فالقصيدة الكلية / الشاعر التي تعبر عن «الإنسان

(١) قصتي مع الشعر / ١٧٩.
(٢) ماهو الشعر / ٤٠.
(٣) قصتي مع الشعر / ٩٩-١٠٠.

في محاولته لتحقيق ذاته في الوجود، متنازعاً بين اليقين والشك، بين اليأس والأمل، بين الفضيلة والرذيلة، وما إلى ذلك من توتر فاجع متمزق مع القيم والمقاييس الحضارية»[١].

فالوظيفة التي تشكل الوحدة العضوية للقصيدة الجديدة، هي محاولة، وتجربة، وإدراك حدسي للواقع والوجود، يستقطب قدرة القصيدة على الرؤيا والكشف، ويوحّد بين الفعل والسياق، لإدراك جمالي (فني)، يرى، نزار أن «لكل أثر فني يجب أن يستقبل عن طريق (الإدراك الحدسي) لا (المنطقي) أو (الذهني) لأن هذا النوع الأخير من الإدراك ميدانه العلم والظواهر المادية»[٢].

وهنا، لايمكن تجزئة الإدراك، فالإدراك للأثر الفني، إدراك للكل، ووعي بالكل بالفعل، والسياق، وبالفكر والأداة، يمكن من خلاله إدراك (الفعل الجمالي) وأثره الكلي، حين يكوّن (اللذة) التي تترك فينا انطباعاً عميقاً قد يعزى إلى ثلاثة عوامل، وهي الاكتشاف، والشعور الفعال، والتحول[٣].

إن اكتشاف الواقع رهين بحتمية الأثر الكلي للقصيدة، وبما تشكله من علاقات بين (الأنا) و (الآخر)، تتجسد من خلالها فكرة الأثر الجمالي الجديد، غير المتكرر، إذ ينشط الشعور الكلي للذات / الآخر بالقيم الفعلية للأثر الجمالي، وهنا يحصل الإدراك، بأن تحولاً ما قد حدث، ليس شرطاً أن أفهمه الآن، ولكن مما يجب علي إدراكه ووعيه.

إن التوحد العضوي في القصيدة الحديثة لدى كل من الشاعرين، وحين

---

(١) إيليا الحاوي / رأي في شعر نزار قباني / مجلة الاداب / لبنان / ع٧ / يوليه / ١٢.

(٢) طفولة نهد / المقدمة / د.

(٣) د. ميشال سليمان / القصيدة الجديدة في الشعر العربي الحديث / الاداب / لبنان / ع٥ / مايو ١٩٧٢/ ١٠٠.

ينبثق من الانفعال والفكر فإنه يجمع بين الشعور والعقل، باعتبار كينونة الإنسان وإحساسه بوجوده، وحركته الطبيعية وعلى هذا الأساس اعتبر أدونيس القصيدة (كلا موحداً)، لأنها شكل من أشكال الوجود، إضافة إلى أن هذا الكل الموحد ينبثق «أساسياً من نظرة لا تجزىء الإنسان إلى حس من جهة، وفكر من جهة ثانية، أو إلى عاطفة وعقل، وإنما ترى إليه كلاً لايتجزأ : طاقة وعي موحد»[١].

وبهذا المفهوم، توحد الرؤية الأدونيسية بين الحسي والعقل، وبين المعرفي والاستبصاري، مما يجعل هذا التوحد يشكل طاقة اكتشاف جديدة، وخلق، وابتكار. يتوهج من خلالها الحدس والرؤيا في محاولة لاكتشاف الوجه الآخر من الأشياء. ومعرفة حركتها الميتافيزيقية. ليس بالمعنى الغيبي، ولكن بمعنى المجهول. وهو المعنى الأقرب إلى فهم الصوفية من غيرهم، إذ يرى أدونيس القصيدة، باعتبارها (نصاً) شعرياً، يمكنه أن يخبر عن تلك النظم المعرفية وتنظيراتها، وإنه يحقق في بنيته وفي رؤيته علاقة عضوية بين (الشعرية) و (الفكرية)، ويفتح أمامنا بحدوسه واستبصاراته، أفقاً جمالياً جديداً، وأفقاً فكريا جديداً[٢].

إن القصيدة - أيّاً كان نوعها - ليست مجمل تجميع وحدات منعزلة[٣]، إنها (نص شعري) كلي موحد، له القدرة على إظهار خصوصيته الكلية، كالإصبع الذي ليس له خاصيته لوحده دون الأصابع الأخرى، لتشكل جميعاً مايسمى (باليد). وكذلك القصيدة المكونة من وحداتها، (الإيقاعية، واللفظية، والشكلية) لاتشكل مدى قدرتها إذا كانت وحداتها منفصلة عن بعضها أو منعزلة لأنها جزء من كل، فأي ضعف في أحدها، يشكل ضعفاً في كليتها. وعلى هذا الأساس تشكل كليتها ووحدتها قدرتها (الفنية) و (الشعرية).

---

(١) الشعرية العربية / ٦٠.

(٢) م. ن / ٦٠-٦١.

(٣) اللغة العليا / ٢٠٣.

وهذا ما التفت إليه كولردج بقوله «إن القصيدة أياً كان طولها لا يمكن أن تكون ولا ينبغي أن تكون كلها شعراً مع ذلك. فإذا كان هناك كل منسجم فإن الأجزاء الباقية لابد أن تكون متجاوبة مع الشعر ولا يمكن تحقيق ذلك بأية وسيلة عن ذلك»[١].

فوحدة القصيدة في كليتها، وماتبغيه في عموميتها، غير مجزأة. فكل أبيات القصيدة هي بيت واحد، وكل مقاطعها هو مقطع واحد، يجتمع فيه (الشكل والمضمون واللغة)، ولا توجد عوازل بينها. فقد «تغير المخطط العام للقصيدة العربية تغيراً جذرياً. . أزيلت الجدران الداخلية، والحواجز العازلة التي كانت تجعل من القصيدة القديمة فندقاً بمئات الحجرات. . . وناطحة سحاب بمئات الطبقات. . »[٢].

لقد أصبحت القصيدة وحدة متكاملة في (كليتها)، وليس في الجمع بين أجزائها إن كانت في أبياتها، أو موضوعاتها. ولذلك يصعب فهم الجزء على حقيقته الفردية، ويبقى مدى فهمه في حدود تعريف اصطلاحي لا أكثر. في الوقت الذي يتوسع مدى إدراك وفهم هذه الحقيقة (بالتفاعل) المباشر مع الأجزاء الأخرى. لذلك شكلت الوحدة العضوية لدى نزار سمفونية واحدة لعازف واحد، يرتبط أول إيقاعها بآخره، وأول حرف في الخطاب الموسيقي بآخره، ليس بين الجزء (المقطع) والكل (كلية السمفونية) ثمة انفصال بين النغمة وبين مكانها من الإيقاع العام[٣].

وكذلك القصيدة العربية، بعد أن كان «بيت الشعر العربي المنعزل كقلعة أثرية، والمكتفي اكتفاء ذاتياً بجمال صورته وبراعة صبغته، أو مأثور حكمته، لم يعد يشكل أي أهمية استراتيجية على خارطة الشعر الحديث، حيث الشاعر

(١) النظرية الرومانتيكية / ٢٥٠.

(٢) قصتي مع الشعر / ١٨٠.

(٣) م. ن / ١٨١.

يخترق جدار العالم، ويضيء كالبرق وجه الاشياء. . . دون التوقف على محطات التموين الصغيرة. . . التي كانوا يسمونها (أبيات القصيدة)[١]. الوحدة العضوية للقصيدة العربية الحديثة تشكل الخطاب الشعري المتفاعل المتكامل، لا انفصال ولا تباعد ولا نفور، ولا خصام بين أول حرف منه وآخر حرف، نبر وإيقاع متجانس، يشكل معنى كلياً ووحدة كلية.

وحين تقترب هذه الرؤية النزارية من الرؤية الأدونيسية للوحدة العضوية في القصيدة العربية الحديثة، تبدو هذه الوحدة قريبة الشبه من الغابات الكثيفة الشجر والورق، المتشابكة أغصانها، فليس ثمة انفصال بين الشجرة وبين محيطها الشجري[٢] الذي يتكون من كل المتناقضات من شجر مثمر وغير مثمر، ومن حشائش وورود، ومن مجرى الماء والحصى كما هو الحال لدى أدونيس. فلو حاولنا فك التشابك لانحلت الصورة الكلية للغابة، وانحلت معانيها. وكذلك القصيدة، فإن التعامل مع عنصر من عناصرها لايفسر التعامل مع الكل، ولايعطي معناه. إنه يُرى كأي قطعة من قطع البناء المرمية عل كتف الطريق[٣]، ولم تأخذ مكانها في البناء، وفي هذا يرى تودوروف «لاينبغي أن ننطلق من كلمة كما لو كنا ننطلق من عنصر يتجزأ من الفن الادبي والتعامل معه مثل الآجر الذي نبني به البناية. . إنه انشطاري مع «عناصر فعلية «[متصلة بأزمنة الفعل] أكثر ما تكون من الدقة»[٤]. فقطعة الآجر التي لها مكانها في البناء، لا يمكن تركها أو التعامل معها ضمن الفراغ الذي تتركه، فوجودها يشغل المكان، فهي حقيقة حية ضمن البناء الكلي، كذلك يكون التعامل مع أي عنصر مكوّن في بناء القصيدة ويشكل كلاً في بنائها ووحدتها ولو كان من قبيل الإشارة أو الرمز.

---

(١) قصتي مع الشعر / ١٨١.

(٢) م.ن.

(٣) الشعر قنديل اخضر / ١٢٧.

(٤) في اصول الخطاب النقدي / ١٦.

وفق هذه الحقيقة للوحدة العضوية، وطريقة إدراكها الشمولي، أصبحت القصيدة، فضاءاً كبيراً يتحول فيه كل شيء من اللا وجود إلى الوجود، إذ تشكل الوحدة كوناً كبيراً بالإدراك الشمولي بها، وتتصارع الأشياء مع صمت العالم ومع ما كان خالياً من المعنى، ومع كل الأسئلة ومرادفاتها، حتى تضطر هذه الأشياء إلى أن يكون لها معنى(١)، وتكون لها أسماء(٢)، لا لأنها أشياء، ولكن لأنها حركة.

إن القصيدة كون فضائي إذا جاز التعبير باعتبارها نمطاً من إنماط الكتابة، فهي ذات قدرة على نقل دلالة الكلمات من أفق إلى آخر ضمن فضاء خاص بها، فيما تخلق للمعنى فضاءً آخر، وبذلك تحصل لذة معرفية، تساعد في خلخلة التفاعل بين الواضح والغامض، الواقع والغيب، كما تهدم العلاقات الثابتة بين الدال والمدلول، وتؤكد على العلاقات الأخرى التي تتناول الاسرار الكامنة في الوجود(٣). وبذلك يتكون الكون الفضائي للقصيدة الذي يصبح عالماً حياتياً، وحركياً.

إن فضاء القصيدة ليس فضاءً مجرداً، وليس فضاء تجزيئياً، ولكنه فضاء كوني تتفاعل فيه كل العناصر المكونة للقصيدة، لذلك يمكن أن يكون فضاء فيزياوياً من حيث الحركة والتفاعل.

ويمكن أن يكون مساحة قتال تموج بالنشاط والصراعات بين مكونات (القصيدة) وآفاقها المختلفة. وتدور فيها عملية تفاعل مستمرة تخضع لقوانين الإزاحة والاحلال المعقدة(٤) التي يمكنها أن تنفي عنها فكرة الثبات. ولكنها من جانب آخر توحد هذه المكونات بالنفي أو التناقض أو التضاد.

---

(١) ماكليش / الشعر والتجربة / ١٧.

(٢) هناك أكثر من دعوة ملحة لدراسة فضاء النص والتعامل معه أكثر مما يمكن ان يكون التعامل مع أجزائه. منها دراسة (يمنى العيد / مجلة الكرمل / ع٢/ ربيع ١٩٨١).

(٣) النص القرآني وآفاق الكتابة / ٦٨.

(٤) صبري حافظ / الشعر والتحدي: اشكال المنهج / أفاق عربية / دار الشؤون الثقافية / بغداد / ع١/ كانون الثاني / ١٩٨٦/ ٤٦.

لما كان للقصيدة إمكانية وقدرة على الرؤيا والحدس والاختراق، فإن ذلك لا يمكن أن يتم بمعزل عن تشكيلها ووحدتها العضوية، ومدى إمكانية هذه الوحدة على الجمع بين شعرية القصيدة وفكرتها. إذ يتحد الشعور باللاشعور، فتبدو العوالم الشعرية في القصيدة نحو الأشياء أكثر وضوحاً في فضاءاتها «للإيحاء بمعالم نفسية دقيقة متأرجحة بين الإبانة والخفاء، يلقي عليها الشاعر أضواء تنفذ إلى جوانبها منها ولا تستوعبها»[١] آنياً. فتبقى ضمن المتوقع والاحتمال، إذ تستمر القصيدة في إيحاءاتها دون توقف، وعند ذلك تصبح للقصيدة قدرة يمكنها ان «تكشف عن الابعاد الأساسية في العالم الخارجي، فتنقل بذلك ما كان مكبوتاً أو مجهولاً أو مهملاً»[٢].

قد يبدو كل ذلك عفوياً أو تلقائياً، ولكن حقيقة الامر أكثر اتساعاً، مما يجعلها أن تقبل الرأي بأن كل ما سبق ذكره لايتأتى إلا من خلال قصدية الشاعر ضمن احتمالاته وتوقعاته، وإلا تكون هذه الاحتمالات مستحيلة أو معجزة، عندها تصبح وهماً، وكذباً على الحقيقة الشعرية، وعليه يجب أن تكون هذه الوحدة الشعورية / الفكرية بين العوالم الداخلية للقصيدة، وعوالمها الخارجية قريبة الصلة / الحقيقة من بعضها للبعض الآخر.

إن القصيدة الحديثة ولكونها قصيدة رؤيا وتأمل وكشف تعتمد على الحدس، فمن العسير - في كثير من الحالات المكانية - تأكيد الترابط المنطقي الداخلي، لذا تبدو درجة سلخ القصيدة عن الحقيقة كلياً، لتدور بزهو ضمن كيانها المستقل. وعليه فمن الضروري الإحساس والتفكير بربط وحدة القصيدة الداخلية مع عوالمها الخارجية لتتطابق مع الحقيقة نفسها[٣]. وعندها تشكل هذه الوحدة قدرات مضافة إلى كل قدرة تكتمنها القصيدة. فإذا

---

(١) الادب المقارن / ٣٨٥.

(٢) الشعرية العربية / ٧٣.

(٣) مقدمة في النظرية الادبية / ٥٣.

كانت وحدة القصيدة بهذه القدرة، وهذا المدى من التجاوز (الآني)، كانت بمثابة مفاتيح ووسائل للاستبصار في العوالم الداخلية، بل إن هذه الكشوف ترتقي لتكون مفتاحاً لمجهول ما، أفق ما، سؤال ما، يمكنه أن يكون أساساً لبناء تصورات جديدة. لم تكن منتظرة[١]. ان المفاتيح الأدونيسية لا تخلق صدفة، ولا تكشف صدفة، ولا تصدر عن مزاج أو عن وحي أو خيال مجرد، وإنما هي كتلة كلية، من جهة تصدر بدفعة واحدة، ودفقة حيوية، كونية، متعددة الرؤى، والحدوس، والكشوف، لتشكل النظرية البنائية للقصيدة بكليتها، ومن ناحية ثانية، هي محاولات تجري حتى تستمكن من أهدافها باعتبارها الاحتمالي، أو لا نستطيع أن نستمكن، ومن هنا تتحدد الإمكانية الوظيفية لوحدتها العضوية. ولذلك فإن قدرة إمكانيتها تنطلق من كفاءتها التي لا تتجزأ، ولا تعوض، ولكي تصل إلى مجهول ما وتدركه، فإنها عن طريق التركيز على الاحتمالات تجابه القصيدة نوعاً من الصراع والصدام ما بين وحدتها الكلية الشعورية، الفكرية، والواقع، نتيجة الصلة الكبيرة بين أجزائها، فهذه الصلة «محكمة صادرة عن ناحية وحدة الموضوع ووحدة الفكر فيه، ووحدة المشاعر التي تنبعث منه، أي إنها صلة تقضي بها طبيعة الموضوع، ووحدة الأثر الناتج عنه»[٢]. وعليه، فتعلق الموضوع بالفكر والشعور وتشكيل الوحدة إنما يصب في الشعر الذي تمثله القصيدة فهي «مغامرة جريئة خارقة.. وصدام مستمر مع اللون الازرق.. وصراع مع المجهول واللامنتظر..»[٣].

إذن، الوحدة العضوية لدى الشاعرين هي رؤيا، وكشف نظري للوجود، ووسيلة نحو الاحتمال والتوقع، وحدس باتجاه المجهول واللامنتظر. وهي في ذات الوقت، بنية حيوية تتوحد فيها القصيدة مع العالم، وتكون جزءاً منه،

---

(١) الشعرية العربية / ٧٣.
(٢) النقد الادبي الحديث / ٣٩٥.
(٣) لعبت باتقان / ١١٩.

حيث يكون لها أثر في الصورة والأخيلة، إذ تصبح كالبنية الحية في بناء القصيدة وإذكاء الشعور فيها. ولا تكون تقليدية تتراكم على حسب ما تملي الذاكرة، أو تستوحي من مظاهر خارجية لا تمت بكبير صلة إلى التجربة. بل لامحيد من تعاونها جميعاً لرسم الصورة العامة، وتقدمها على حساب منهج الشاعر في وصفه شعوره»[١]. وهنا تبرز قوة هذه الوحدة في تجاوزها لهذا الوصف الشعوري / الذاتي (الآني)، فتنبثق قوة الاحتمال والحدس. فما يحدث من تفجير في تغيير أنظمة الحياة والإنسان والعالم، بل في نظام الوجود، ويحدث بالمقابل تفجير في تغيير نظام القصيدة هو الوحدة العضوية بين القصيدة والكون، ليس إعلامياً، أو «توعية تبشيرية»، وإنما هو تفجر ذاتي يحدثه اللقاء بين الإنسان والعالم. إنه التوهج الذي ينبثق في نفس الإنسان من لحظة اللقاء بين وعيه وحركة العالم»[٢]. وبناء على ماتقدم، فإن بنية القصيدة التي تشكلها وحدتها، هي بنية منظومية تحمل دلالاتها الكلية من خلال منظوميتها الموضوعية. إلا أنها تجسد كل فعاليتها الشعرية والحركية: باعتبارها، قصيدة حركة وليست قصيدة ثبات ومقاومة. ولذلك يرى أدونيس أن قوة هذه الحركة جعلت منها «لا نهائية الخلق الشعري»[٣] فاكتسبت صفتها المسماة (قصيدة).

إن من أهم مايميز هذه المنظومة البنائية، هو اختلافها في التشكيل المنظومي الذي يشكل (وحدة البنية)، ولولا هذا الاختلاف ما بدت القصيدة الحديثة بهذه القوة من التماسك فالاختلاف في حقيقته هو قوة المبنى الخاص بالقصيدة، سمته أنه اختلاف تصادمي له القدرة على خلق حركة مستمرة ومتعددة التنوع داخل القصيدة، فهو:

---

(١) النقد الادبي الحديث / ٣٩٨.

(٢) النظام والكلام / ٧٥.

(٣) زمن الشعر / ١٨.

أولاً : «جوهر القصيدة في اختلافها لا في ائتلافها، إنه في الفرق الذي يعدد العالم ويكثره. وإذا كان الجوهر في الفرق، أي الاختلاف، فلا شيء يعوض عن الشعر، أو يحل محله. المادة هي الواحدة، أما الكثير فهو الإنسان»[١] ومن هنا يرى مكليش أن «القصيدة ككل من حيث انها منظومة من كلمات هي في معانيها ما نراه، وهي في أصواتها مختلفة اختلافاً كبيراً، منسقة، منطقية، وأعظم تنسيقاً ومنطقاً مما يكون عليه بناء الكلمات خارج الشعر»[٢].

ثانياً :إن بنية القصيدة بنية شكلية، وهي «أشبه بديكور حجرة صغيرة وزعت مقاعدها ولوحاتها وأوانيها بشكل ربما يوحي بالثراء الفاحش ولكنه يوحي بالدفء والألفة»[٣] على رأي نزار. فالحجرة الصغيرة تستلزم نظاماً خاصاً، إذ يكون «شكل القصيدة الجديدة هو وحدتها العضوية»[٤]. ولربما كان هذا (الشكل) في القصيدة الحديثة هو شكلها ومضمونها وإيقاعها ووزنها، فليس هناك ما يمكن أن نسميه شكلا (بذاته) منفصلاً عما يشكل أو يكون هذا الشكل الجديد. فكل مايحدث من تغيير في المضمون أو الإيقاع أو الوزن أو اللغة هو جزء من تشكيل الشكل في القصيدة الحديثة، غير منفصل عن تراكيبها الأخرى، وعلى هذا الأساس يكون «الشكل والمضمون وحدة في كل أثر شعري حقيقي، وهي وحدة انصهار أصيل»[٥].

---

(١) الثابت والمتحول / ٣: ٣١٣.
(٢) الشعر والتجربة / ٥٢.
(٣) الشعر قنديل اخضر / ٣١) على رأي نزار.
(٤) زمن الشعر / ١٦.
(٥) م. ن / ١٧.

والملاحظ هنا. . .أن أدونيس قد تجاوز بهذا المفهوم للوحدة كل ما يؤكد على الأشياء التي من شأنها أن تخلق الانفصال والانقسام، وبالضد تكون الوحدة. ولكن أدونيس ومن خلال تعبيره (وحدة انصهار) المواد (العناصر)، فإنه قد أكد على ذوبان عناصر القصيدة ببعضها. فالبناء الأدونيسي بناء انصهار المواد (العناصر) بكل تراكيبه، فإذا لم يتقن هذا البناء، وجد الخلل طريقه إلى القصيدة.

ثالثاً : كما ان مما يميز بنية القصيدة ووحدتها العضوية هو «واقعيتها الفردية التي لا يمكن تفكيكها، قبل ان يكون إيقاعاً أو وزناً. هذه الوحدة العضوية لاتقيّم بشكل تجريدي، لاننا حين نفصلها عن القصيدة، تصبح وهماً»[١] فالتفكير باي عنصر من عناصر القصيدة لوحده و(لذاته)، لا يعبر عن شعرية القصيدة ووحدتها العضوية، وإنما هو تجاوز للعمل الشعري. وعليه، فإن المعاينة العضوية / الشعرية للقصيدة يجب أن ينظر لها من خلال «بنى شعرية، لا عناصر مفردة معزولة شعرية، [لأن] المعاينة والرؤية والرؤيا جميعها [تجسيد] لبنى كلية، جميعها تتم في سياق علاقات معقدة بين الذات والعالم واللغة تتشكل حصيلة لها بنى كاملة مستقلة»[٢].

رابعاً: إن هيكل القصيدة ليس له واقعية جمالية إلا في حياة القصيدة، وفي حضورها كوحدة وكل[٣]، حيث يمكن أن يتداخل هيكل القصيدة مع باقي العناصر الفنية فيها، فتفضي عليه واقعية جمالية من خلال (التوحد)، وليس من خلال تفرده الذاتي.

---

(١) زمن الشعر/ ١٧.

(٢) كمال ابو ديب / في الشعرية / ١١٠-١١١.

(٣) زمن الشعر / ١٧.

إن تشخيص هيكل القصيدة لذاته، يعني تفكيك الوحدة، وعليه فإن إمكانية «النظر إلى الشكل بحد ذاته، أي الشكلية - قتل للأثر الفني، فإذا كان علم جمال المضمون بحد ذاته (يقتل) القصيدة، إذ يعرّيها من الشكل، فإن علم جمال الشكل بحد ذاته، يقتلها هو كذلك إذ يردها إلى مجرد هيكل. إن واقع القصيدة، كحضور مشخص في هيكل ما، هو شكلها. فشكل القصيدة هو القصيدة كلها: لغة غير منفصلة عما تقوله. ومضمون ليس منفصلاً عن الكلمات التي تفصح عنه.... ويأتي ضعف القصيدة من التفسخات والتشققات التي تستشف في هذه الوحدة»[1].

ولعل مكليش انتبه إلى الفرق الكبير بين جمال القصيدة، إن كان في شكلها أو مضمونها وبين كليتها ووحدتها، فرأى «ان القصائد لم تخلق لتكون جميلة: بل إنها تنظم لتكون قصائد»[2]. فالوقوف على جانب واحد من جوانبها، لتحديد جماله هو إنكار للمكونات الأخرى في القصيدة، كما أن عدم جمال أحد مكونات القصيدة، وجمال المكونات الأخرى، تشويه للجمالية الكلية في القصيدة. ومن هنا انطلقت رؤية نزار في أول تنظيراته عن حكاية الشعر التي هي حكاية القصيدة في ذاتها وفي كليتها، ووحدتها قائلاً: «إنك تحبها هذه الكتلة الملتهبة من الحرير التي تغمز اصبعك، وانفك وخيالك وقلبك، دون أن يدور في خلدك أن تمزقها، وتقطع قميصها الأحمر، لتقف على سر هذا الجهاز الجميل الذي يحدث لك هذه الهزة العجيبة، وهذه الحالة السمحة، القريرة التي تغرق فيها... وحين تفكر في هذا الإثم يوماً، فتشق هذه اللفائف المعطورة، وتذبح هذه الأوراق الصبية، لتمد انفك في هذا الوعاء الأنيق. الذي يفرز لك العطر، ويعصر لك قلبه لوناً، حين تدور في رأسك هذه الفكرة المجرمة لا يبقى على راحتك غير جثمان الجمال.. وجنازة العطر»[3].

---

(١) زمن الشعر / ١٧-١٨.

(٢) الشعر والتجربة / ٦٧.

(٣) طفولة نهد / المقدمة / أ-ن.

خامساً : لوحدة القصيدة «نوع من الغائية الداخلية»[١] تفسره كلية القصيدة ووحدتها، لذا «يجب أن تكون القصيدة شيئاً تاماً تتداخل وتتقاطع بحيث أن كل جزء منها يأخذ معناه من الكل»[٢]. دون البحث في دائرة مكونات القصيدة، وماهية هذه المكونات عندما تؤخذ القصيدة كلا موحداً. ولذلك يرى نزار أن البحث في مكونات القصيدة وبشكل مجزأ يؤدي إلى فقدانماينبغي من وحدتها وكليتها، ويتساءل : «ألسنا، نقبل أكثر الأشياء التي تحيط بنا دون مناقشة ؟ فالروائح، والالوان، والأصوات التي يسبح كياننا فيها، تبعث اللغة فينا دون أن نعرف شيئاً عن مادتها وتركيبها. وهل تخسر الوردة شيئاً من فتنتها إذا جهلنا تاريخ حياتها؟»[٣]. إذن، القصيدة ككل موحد، هي بنية متكاملة، ووحدة عضوية، تآلفت فيها مكونات العناصر الخارجية وفضاءاتها، حيث شكلت وحدتها مع فضاءاتها الداخلية ووحدتها الموضوعية، مكونة كونها الشعري لايبحث نزار عن طبقاته، وعلاماته ومكوناته، ولا يعني هذا لدى نزار أن عدم البحث هو الأفضل، ولكنه لا يريد أن يبحث بالتجزئة، لأن البحث فيها لا يعني في كل الاحوال البحث في الوحدة. يفهم مما تقدم، إن بنية القصيدة ووحدتها العضوية، هما وجودها الحي، المعبر عن (رؤيا) و(حدس)، وإن الوحدة العضوية تعني عند أدونيس طريقة القول، وعلى رأيه إنها أكثر أهمية مما يقال[٤]. بعيداً عن كل الشروط والقوالب المسبقة،

(١) زمن الشعر / ١٧.
(٢) م. ن / ١٧.
(٣) طفولة نهد / المقدمة / ط.
(٤) ينظر: زمن الشعر / ١٧.

حيث تكتسب قوتها من (شعريتها) التي لا تتحدد بجزء من بناء كلي وإنما الوحدة في أن تكون القصيدة كلاً موحداً، وبتجاوز الأشكال التقليدية تتجاوز كل الكلام الذي جاء قبلها[١]، والمعاني المباشرة إلى معان متعددة بالحدس والرؤيا، ذات أفق أوسع من قراءة أولى للقصيدة، وأعمق بعداً. كما أنها أي - القصيدة - بوحدتها الكلية، «تبشير إلى أكثر مما تقول»[٢] باعتبارها خروجاً على القانون، والشكليات المسبقة، الثوابت. فهي ذات مستوى خلاق، تناقضها المستمر يجعلها ذات حركة مستمرة، تنافي عصرها الآني، وتتصادم معه كليا[٣].

يتبين مما تقدم، أن الوحدة العضوية، يمكن أن تكون المجمع الكلي لميكانيكية القصيدة وديناميكيتها لأن «التنامي العضوي ليس قشرة لغوية للقصيدة، أنه في صميم كيانها. وهو مايمنحها مناخاً نفسياً متجانساً. ودلالات - مهما تباعدت - فإنها تتواشج لخلق هذا المناخ، وتخلق روحاً للنص هي ليست شكله أو مضمونه، وليست خارجه أو داخله. إنها إذا استعرنا عبارة (لوركا) النخاع إذا كان الشكل هو اللحم والمضمون هو العظم..»[٤].

---

(١) والكلمات تعرف الغضب / ١: ٣٥.

(٢) زمن الشعر / ١٩.

(٣) ماهو الشعر / ٣٩.

(٤) خيري منصور / ابواب ومرايا.

الشكل

حين صرح اليوت بمفهومه للشعر على أنه لعبة كلامية[1] إنما قصد بذلك أنه ضرب من الإبداع الخلقي يمكن للاعب / الشاعر الماهر أن يتقنه بمهارة، ويتفنن به، فالمعاني موجودة، ولكن طرق تأديتها شغلت الشعراء والأدباء النقاد على مختلف العصور. ولقد سبق الجاحظ (ت ٢٥٥ هـ) اليوت بمفهومه المذكور، في مقولته المشهورة «المعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والعربي، والقروي والبدوي والمدني وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخيير اللفظة وسهولة المخرج، وفي صحة الطبع وجودة السبل، فإنما الشعر صياغة، وضرب من النسيج، وجنس من التصوير»[2]. فإذا اردنا أن ندقق العبارة ونقارنها بمفهوم اليوت، نرى أن جلّ اهتمامهما انصب على (اللفظ) والألفاظ بطبيعتها تصوغ المعاني، لا تخلقها، ولكن هذا لا يعني أن الشكل هو اللفظ، ولو كان كذلك لكان الشكل في التمثال هو الحجر بذاته، والشكل في الصورة هو مادة الأصباغ، ولهذا يمكن القول أن الشكل هو ذلك البناء الفني المتكامل الذي يمكن ان تعتبر الالفاظ مادته التعبيرية[3].

---

(١) فائدة الشعر فائدة النقد / ١٤٧.

(٢) الجاحظ / الحيوان / ٣: ١٣١-١٣٢.

(٣) محمد عبدالسلام كفافي / في الادب المقارن / ٩٦.

فإذا كان الشعر / القصيدة لعبة كلامية على حد تعبير اليوت، فإن العلاقات الشعرية تتحكم فيها طرق تادية المعاني، ومن هنا يكون ارتباط المعنى الذي يمكن تسميته بالمضمون بالطريقة. أي (بالشكل)، ارتباط الجزء بالكل، فلا مضمون بلا شكل، ولا شكل بلا مضمون. وأكثر من ذلك - فان تداخل أحدهما بالآخر يمكن أن يكون (المضمون) في الشكل، وان «الشكل في ذاته مضمون «على رأي أدونيس[1]. وهو مفهوم يقترب إلى حد كبير من مفهوم كولروج الذي يعتبر «الشكل ليس إلا المظهر الخارجي للمضمون»[2].

لقد أدرك كل من أدونيس ونزار أهمية الشكل في وقت مبكر من زمنهما الشعري، ومن خلال تحليلهما وكشفهما للبناء الشكلي في القصيدة العربية القديمة، فأشار أدونيس إلى أن ما يلاحظه في القصيدة العربية القديمة، هو شكلها الواحد المتكرر، باستثناء بعض قصائد أبي نؤاس وابن الرومي، وإن القصيدة العربية القديمة، لا يتطلب إدراك شكلها جهداً أو وعياً شعرياً كبيراً، وهو على عكس مايجده في القصيدة العربية الجديدة إذ يتطلب الشكل جهداً كبيراً ووعياً لادراكه[3]. حيث أن القصيدة العربية الجديدة قد تغيرت جذرياً عما كانت عليه، فهي الآن «ولادة محتوى جديد، وولادة تعبير جديد، من دلائل هذه الشهادة، رفض الفصل بين التعبير والحياة، والشكل والمحتوى»[4].

لقد ربط أدونيس الشكل بالحياة، بل نظر إلى الشكل وعلاقته بالقصيدة، فرأى أنه متغير من قصيدة إلى أخرى، باعتبار الحياة ذاتها، والشكل ذاته، فالحياة لدى أدونيس عالم مليء بالتغيرات. غير قابل على الثبوت، ولذلك

(١) ينظر: اسئلة الشعر / ١٢٧.
(٢) كولروج / ٩٣.
(٣) زمن الشعر / ٤٦.
(٤) م. ن / ٩٤.

لم يتوقف عند حدود هيكلة القصيدة الجديدة، وطريقة التعبير، وقوفاً سطحياً، وإنما راح ينظر إلى الشكل من خلال ملامسته لجوهر الشعر، وبمساحة أكبر من القصيدة، وبكل مايمثله من مفهوم جديد، مستعيناً بنظرة رامبو الرائية إلى «اكتشاف ما لا يعرف يفترض أشكالاً جديدة»[١].

فالشكل الشعري الأدونيسي يفترض التغيير والاحتمال، كما يفترض الرؤيا والكشف، باعتبار أن الشكل مضمون وأنه « **أولاً** كيفية وجود، أي بناء فني، وهو، ثانياً، كيفية تعبير، أي طريقة»[٢]. ولربما كان سبب تغير شكل القصيدة الأدونيسية لا يقف عند حد تغيرات العالم، ولكنه يتجاوز إلى القصد والهدف، كما يتجاوز كل الشروط الشكلية. فالشكل الأدونيسي «يمحي أمام القصد أو الهدف»[٣]، فهو يحتاج إلى الحرية، وقد يبدو نقيضاً لها، فالشروط الشكلية قد تبدو قيوداً تخنق إمكانية الحرية، والشاعر في ذروة الحاجة إلى هذا النقيض للشكل. إذ إن حاجته إلى الحرية في حقيقتها جزء من حاجته إلى مزيد من السر والنبوة اللذين لا يتحققان في إطار شروط شكلية[٤]، لهذا يبقى الشكل متحرراً من كل قيد.

وإذا كان قصد الشاعر أو هدفه، غامضاً غير معلن، «فإن شكل القصيدة [النزارية]، يبقى غامضاً كالجنين في رحم امه.. ولايتبين جنسه إلا عند الوضع»[٥]. فهو موجود، من حيث الحقيقة للوجود والعدم، ومن حيث استحداث المادة ونفيها، لكنه سرّ من أسرار القصيدة.

---

(١) زمن الشعر / ١٥.
(٢) م. ن / ١٥.
(٣) م. ن / ١٥.
(٤) ينظر: كمال ابو ديب / ثقل التاريخ وشهوة ابتكار العالم / الاقلام / ع١ / ١٩٨٦/ ٣١.
(٥) ماهو الشعر / ١٠٤.

يرى نزار أن «الأشكال من اختراع الإنسان وبيده أمر تعديلها، أو إلغائها إذا اقتضى الأمر..»[١] وهو بذلك يفتح أبواب الحرية للشعراء، كي يكتبوا قصائدهم بالشكل الذي يرغبونه، لأن القصيدة العربية لا يمكنها أن تظل إلى الأبد، تسحب على آلة (الستنسل)[٢]، لاتعدو أن تكون تكراراً لما كتب قبلها، فالشكل مغامرة من مغامرات الشاعر، وعليه أن يجول في أرجاء العالم، غير ملزم بارتداء «حذاء صيني على نحو مايفعل الصينيون بأرجل بناتهم... فيه تشويه لأنوثة الأنثى، ولأنوثة القصيدة»[٣].

إن نزار قباني يكسب الشكل وجوده الحقيقي، ويعطيه الحياة كيفما خلق، إنه حاجة شعرية إنسانية، وثوب شعري جديد يتلاءم ومتطلبات الحياة، يحاول نزار أن ينسجه بيده، ويخلقه بنفسه، رافضاً مايسمى بـ «ذلك الوعاء التاريخي الذي يتسع لكل مايسكب فيه، والثوب الجاهز لكل القامات ولكل الهامات..»[٤] إنه مؤمن بأن الإنسان قدرة، وله من قوتها ما يمكنه من صناعة قوالبه الخاصة به. وفق تقديراته الشعرية والإنسانية، وإن القوالب لا يمكنها في يوم ما أن تصنع إنساناً، كما أنه لا توجد في الفن أشكالاً لا نهائية أو أبدية. لأن الأجساد الخلاقة تختار الأثواب التي تستريح فيها[٥]، وكذلك القصائد، فإنها يُختار لها الأشكال التي تلائمها.

إن الرؤية النزارية للشكل هي رؤية رفض للشكل القديم، وهي في ذات الوقت رؤية علمية، وعربية في آن، حيث لا تقوم على التخلي أو إلغاء كل ماهو قديم، فهو على لسان أهل اليسار، المجددين، «لا يطالب بإلغاء الأثواب

---

(١) ما هو الشعر / ١٠٥.
(٢) م.ن/ ١٢٠.
(٣) م. ن / ١١٧.
(٤) الشعر قنديل اخضر / ٢٩.
(٥) ينظر: م. ن / ٣٦.

الفضاضة في شعرنا، لأنه يعرف أن التخلي عن أثوابنا القديمة معناه العري الأدبي التام. ولكنه يطالب بتعديل هذه الأثواب بشكل يجعلها عصرية... وعملية... ومريحة»[١]. وهو بهذه الرؤية يقترب من رؤية أدونيس للشكل بمنظور التجديد والخلق، والإبداع، منظور يتلاءم مع التغيير الحياتي.

ولكن... مما يفاجئنا به أدونيس، رؤيته الرافضة للشكل، وفي الوقت نفسه يردد بأن لكل قصيدة شكلها الخاص بها. ولكن هذه الرؤية، لا تعني في كل الأحوال رفض الشكل من حيث أنه شكل، «بل كنماذج مسبقة وأصول تقنية قبلية»[٢]، وهذا الموقف الرافض، يجرد الشعر / القصيدة من كل القوالب المفروضة ويرى أن الشعر / القصيدة لا يخضع لغير الفن، وإن القصيدة الجديدة لها أشكالها الخاصة بها، ولها كيفيتها الخاصة بها، إلى جانب طريقتها التعبيرية الخاصة بها[٣] والتي تتم عن نسق في التعبير، وتعبير في الشكل يكسبها أداء فرادياً من نمط خاص، يبعث على قوة التوقع والاحتمال، والكشف الحدسي باعتباره تركيباً يفترض أن يكون حدسياً أكثر منه مدركاً عن قصد[٤].

إن المفهوم الذي أطلقه أدونيس على الشكل الجديد هو (لاحقية الشكل)، مقابل أسبقية الشكل التقليدي الوزني الخليلي، فلم يعد من وجهة النظر الأدونيسية الشكل الشعري بالنسبة إليه، قاعدة جاهزة، بل أصبح نموذجاً يتبع الحركة النفسية، القابلة للخلق والإبداع، حيث لم يعد الشكل مجرد شكل، أو شكلاً في المطلق، ولكن الحركة النفسية جعلت لكل قصيدة شكلها الخاص بها[٥]. ومع أن هذا الرأي يتلازم مع حداثة أدونيس

---

(١) الشعر قنديل اخضر / ٣٦-٣٧.
(٢) زمن الشعر / ١٦.
(٣) م.ن/ ١٦-١٧.
(٤) اللغة في الادب / ١٧٦.
(٥) سياسة الشعر / ٧٤.

المعاصرة، لكننا نرى أن عبدالقاهر الجرجاني قد سبقه عندما أوحى به في نظريته المعروفة بنظرية النظم[١]، كما يمكن تلمس ذلك عند حازم القرطاجني حين ربط بين اللفظ والمعنى[٢].

إن ارتباط الشكل، بالحالة النفسية لدى أدونيس، يعني أن الشكل دخل في تصور الأنا / الآخر باعتبار أنّ القصيدة جزء من الحالة، وأن الشكل يمثل جزءاً من وحدتها وحركتها، بل جزءاً من موسيقيتها، وكلاً من وجودها الشعري. فحين تكون الذات / الوجود، تتجاوز (الذات) حالتها الشخصانية، وتصبح بلا صيرورة ذاتاً أخرى خارج مؤسستها، فعندئذ تكون مهمتها الصعبة «الخروج من الزمن الشعري العربي الواقف، إلى زمن تتمدد أجزاؤه وتتسع في كل لحظة»[٣] مدركة زمنها الحقيقي. بعد أو وصلت القصيدة العربية في نهايات القرن التاسع عشر إلى سن اليأس، وأدركتها الشيخوخة، وبعد أن كان جميع الشعراء العرب يسكنون في زمن واحد، كالقبيلة التي تسكن في خيمة واحدة، وتأكل الطعام من إناء واحد[٤].

إن المقولة الأدونيسية التي ترى أن «الشكل في ذاته مضمون «إنما تنطلق من تذوق القصيدة، والاحساس بشعريتها، ولكنه لا يصح الحكم على القصيدة من خلال معيارية المضمون، وإنما يكون الحكم عليها من خلال معيار «فنية التعبير أو من نظام الكلام»[٥]، فلربما ترفض القصيدة لكونها تعالج مسألة الحب أو أية مسألة أخرى لاتقبلها النظريات الآيدولوجية أو الأخلاقية أو

---

(١) يمكن الرجوع الى ماكتبه (د. عمار زعموش، جدلية الشكل والمضمون) / ١١٦-١١٧.

(٢) نوال الابراهيم / طبيعة الشعر عند حازم القرطاجني / فصول / مج٦ / ع١ / ١٩٨٥ / ٩.

(٣) قصتي مع الشعر / ١٧٨.

(٤) م. ن / ١٧٧-١٧٨.

(٥) كلام البدايات / ٢٨.

غيرها. ولهذا السبب يؤكد أدونيس على تبني الشكل / الطريقة، حيثما وجدت القصيدة. ولكن ماينبغي ملاحظته، «ليس الشكل وعاء المحتوى، أو رداءه، أو نموذجاً. وإنما هو حياة تتحرك أو تتغير في عالم يتحرك أو يتغير. فعالم الشكل هو، كذلك عالم تحولات»[١]، باتجاه المفاجاة والخلق الجديد والتغير حتى في السلوك الإنساني والعلاقات البشرية وباتجاه الذات وعلاقتها بالواقع. وحيث يكون العالم والواقع والإنسان في حالة تغير وتحول دائمين، فالشكل يتغير فـ «لا يكمن أن يكون الشكل خالداً أو وفقاً لحتمية معينة. ولو صح العكس لأصبح الشعر شكلاً من أشكال العلم»[٢].

إن الشكل كيفما كان هو الوضع الحقيقي للقصيدة، يعكس بشكل أو آخر تجربة الشاعر وثقافته وقدرته على التشكيل والتعبير في آن واحد. ولكن مايتميز به الشكل النزاري، أن هذا الزي يأتي ويروح، وهو ضد الوثنية الشكلية بكل أنواعها، وضد كل الأشكال الهندسية التي تفرض عليه حصاراً طروادياً[٣]. إنه الشكل المتغير المتجدد باستمرار حالة التغير، فلربما شكل قديم يبدو من خلال السياق والصياغة الجديدة جديداً، وبالعكس، لأن التشكيل لا ينطوي على الحدود الخارجية لنمط القصيدة، ولكنه (خلال) يكمن في ظواهر القصيدة وفي دواخلها، مما يجعلها خلقاً، وحدساً يميزها عن بقية القصائد. فظواهر القصيدة هي تشكيل، وعوالمها الداخلية هي تشكيل آخر، فإذا عزلت ظواهرها الخارجية عن ظواهرها الداخلية، كان التشكيل مجرداً، لا يرمز إلى الخلق والرؤيا بشيء، معزولاً عما يمكن أن يسمى بحركية القصيدة، مما قد يصيبها بالعجز والفشل.

فإذا كانت الظواهر الخارجية للقصيدة بنى شكلية، وظواهرها الداخلية

---

(١) زمن الشعر / ٩٤.

(٢) م. ن / ١٦.

(٣) الشعر والثورة والجنس / ٣١.

بنى معنوية، فلا يمكن عزل هذه البنى التركيبية (الشعرية) عن بعضها البعض، لأنه في حالة العزل «لايظل شيء من شكل القصيدة ولأبنيتها العروضية ولا علاقاتها الإيقاعية ولا أسلوبها الخاص بها عندما تفصل عما تحتويه من معنى»[١]. فالقصيدة بما أنها كل موحد وتعتمد على الإدراك الكلي وليس الجزئي، فلا انفصام بين شكلها ومحتواها، وإن وجود أحدهما يقترن بحتمية وجود الآخر. كما أن عملية استخلاص وفصل أحدهما عن الآخر هو في حقيقته عملية (استلاب) كلي للاثنين معاً[٢]. ولذلك يعزو ريتشاردز، نجاح القصيدة إلى التعاون الوثيق بين الشكل والمضمون، وهو سر الأسلوب الأكبر[٣] في العملية الشعرية الإبداعية.

لقد بدت التجربة الأدونيسية للشكل تخطياً للواقع، وتخطياً للتفعيلات، ولكنها بدت تجربة فوضوية كما وصفها أدونيس نفسه، لأنه لم يضع للشكل في ذهنه تخطيطاً، فكان نوعاً من الفوضى التلقائية، على نحو غير مدروس مسبقاً، وغير منتظم[٤]، ولعل من أهم أسبابها رفضه الكامل لكل ماهو ثابت أو تقليد لقالبية لا تتلاءم وحركة تغيير الواقع الإنساني والكوني. لقد كانت التجربة / الحركة / السرعة بكل مافيها من قدرة وفعالية للتغيير، المهم فيها أن تصبح القصيدة - الشكل - المعنى / رؤيا، وكشفاً، وحدساً، وكوناً، فعلاً انقلابياً إنسانياً.

الشكل لدى أدونيس تأسيس كما هو في الشعر، لكنه لا يعتبر لهذا الشكل الشعري في القصيدة العربية الجديدة أي وجود مستقل (بذاته) استقلالاً تاماً، لأن تلك الاستقلالية من وجهة نظره تحول الشكل من حالة (الخلق) إلى

---

(١) مفاهيم نقدية / ٥٠.

(٢) مفاهيم نقدية / ٥١.

(٣) م. ن / ٥٤.

(٤) انت ايها الوقت / ٧٢.

(الصناعة)، ومن (الولادة الجديدة) إلى (التكرار المستمر). وعندئذ يحصل الفصل بين الدال والمدلول[١]. في الوقت الذي تحقق القصيدة الجديدة بنية يتحد فيها الشكل والمضمون اتحاداً يصعب الفصل بينهما على رأي كولردج[٢].

وبقدر مايكون الشاعر (خلّاقاً بارعاً)، لكن الشكل يبقى مستقلاً، والموضوع كذلك وكل عمله يقتصر على التوفيق بينهما، حيث لا تظهر قدرته الشعرية بمدى توفيقه.

إن الرؤية الأدونيسية ترى أن الفصل بين الدال والمدلول، الشكل والموضوع فصل مصطنع لأنهما يولدان معاً. أي لا موضوع في الشعر / القصيدة، بل تعبير وطريقة تعبير ولا أشياء أو حقائق مستقلة بذاتها، بل هي رؤى ووجهات نظر لأنه ليس هناك قاعدة صالحة إلى الأبد[٣].

يضاف إلى ذلك أن بقاء الشكل على قاعدة ثابتة يكون تكراراً، وكل تكرار بالارتباط الزمني يكون زمناً غير زمن الشاعر، وتجربة غير تجربته، ومشاعر غير مشاعره، وحياة غير حياته، وعندئذ لا يصدر ذلك الشكل عن شاعر، ولكنه يصدر عن صانع[٤].

إن الفرق بين الشاعر والصانع، أن الأول (يخلق) والثاني (يكرر)، وأن الصناعة قد تكون تكراراً لما هو مصنوع في كله أو بعضه، ولكنه في كل الحالات له مايشبهه.

ويرى نزار في مثل هذه الحالة «أن نظرية (التشابه) هذه تجعل الأدب مصنعاً كمصانع النسيج أو السيارات أو الأدوات المنزلية.. تخرج ألوف

---

(١) مقدمة للشعر العربي / ١٠٩.

(٢) محمد مصطفى بدوي / كولردج / ٩٣.

(٣) مقدمة للشعر العربي / ١٠٩.

(٤) م. ن / ١١٠.

السلع المتشابهة»[١]، وليس لأحدها خصوصية الفرادة، مما يحدث تكرارها الشكلي مللاً في نفس المتلقي، فيعمل نزار جاهداً في محاولاته على تغيير الشكل لتأخذ قصائده مرة شكل الوردة. ومرة أخرى شكل الجرح المفتوح، ولذلك فهو يقدم مجموعة من الانفجارات على شكل قصيدة[٢].

أما (الخلق) فهو محاولة اكتشاف رؤى جديدة، لانه لا قيمة للشكل إذا أعاد اكتشاف الأشياء المكتشفة، ولا قيمة له إذا استعمل الشاعر حجارة العالم القديم كما هي في تشكيله، فالطبيعة تتحمل الإعادة والتكرار، لكن الشعر / الشكل لا يتحمل ذلك[٣].

وبما أن حقيقة الصناعة، هي تكرار لمصنوع، فهي لا تعني بأي شكل من الأشكال (الابتكار). أما الخلق وبما أنه محاولة توقع واحتمال، فالعمل وفق هذه المعادلة هو (إبداع) بعمل الشاعر يسعى للبحث عنه، إن كان حقيقة أو توقعاً أو حتى إذا كان وهماً. لأنه «قد يكون الحرف التاسع والعشرون موجوداً أو غير موجود.. وقد يكون حقيقة أو قد يكون كذبة.. وقد يكون كحجر الفلاسفة تشكيلاً ذهنياً بحتاً.. ولكن رغم كل شيء، لا يستطيع الشاعر الحقيقي إلا أن يفترض وجوده.. ويستمر في رحلة البحث عنه»[٤].

إن هذه المرحلة (الشكلية) النزارية، ليست لحظات أو ساعات بل هي بحث واستقصاء تشكيلي / زمني يمتد مابين أقدم شكل عرفه الشاعر وآخر شكل. ولذلك، فإنه «حضور القصيدة على الورق متآخر جداً على زمن تكونها الحقيقي. وشكلها الأخير - أي الشكل الذي نقرؤه - هو المحطة

---

(١) ماهو الشعر / ١١٩.

(٢) م. ن / ٧٠.

(٣) قصتي مع الشعر / ١٢٤-١٢٥.

(٤) ماهو الشعر / ٦٠.

الأخيرة التي يصل إليها القطار بعد سفر طويل قد يصل إلى ألوف السنين الشمسية»[١].

لقد مرت عصور على القصيدة العربية المتكرر، والشعراء ينظرون إليه وكأنها من نسيج الإله، لا اختلاف بينهم على شكلها، إلا ضمن أطر محددة ومعروفة، ولذلك فإن الرأي فيها كان رأياً مسبقاً، وكأنما هناك قناعات جاهزة، تردد الحكمة القائلة (ليس بالإمكان أبدع مما كان)، ولكن الحقيقة الشعرية / الشكلية، والحقيقة الإبداعية فيما يخص القصيدة الجديدة، هي (ليس في الإمكان أبدع مما سيكون).

وبهذا الشكل تصبح القصيدة / الشكل محاولة للتوقع والاحتمال[٢]، فهي إبداع مبتكر، خلاق، جديد. لا تخضع القصيدة فيه لقاعدة جاهزة، ثابتة، مسبقة، وكأنها علم، إنه [الشعر / القصيدة / الشكل] يسبق العلم، ويحرر الطاقة: يفجرها ويضيئها[٣].

فالقصيدة الجديدة لدى أدونيس، وحين تبتكر شكلها الملائم، إنما «تستقي من طبيعة العالم الذي تجهد لكشفه وإدراكه. فهو ذاته عالم لا يدرك إدراكاً كلياً ونهائياً، ولذلك يتطلب قصيدة، قابلة للاندفاع خارج الحدود، قابلة للتشكيل في أي شكل قادر على تجسيد تمويه العالم والإنسان ولا نهائيتهما. القصيدة بهذا التحديد حركة حرة مفتوحة غير قابلة للانسكاب في شكل مسبق»[٤].

إن تحرر الطاقة، تحرر الشكل، لا باعتباره شكلا مجرداً، ولكنه شكل ذو

---

(١) قصتي مع الشعر / ١٨٩.

(٢) ماهو الشعر / ٤٥.

(٣) مقدمة للشعر العربي / ١٠٩.

(٤) كمال ابو ديب / ثقل التاريخ وشهوة ابتكار العالم / الاقلام / ع١/ ١٩٨٦ / ٣٠-٣١.

معنى، تدركه الحواس، وتتجاوب معه العواطف[١]، وعلى رأي لوتشي، إذا كان الشكل يعني فن الشاعر، فإنه طريق للمعنى، وطريق تجعل العالم كله يعني شيئاً[٢]، لأنه وحدة في القصيدة.

إن التفاعل بين الهيكل الخارجي للقصيدة، وعناصرها الداخلية جعلت من الشكل ليس «مبدأ خارجياً للوحدة يجيء من خارج ليشكل المحسوس. إنه على العكس، في داخل المحسوس، وليس شيئاً آخر إلا الطريقة التي يتجلى بها هذا المحسوس للإدراك. ولهذا ليس الشكل الإطار أو الحدود الخارجية بخطوطها وتعرجاتها، وإنما هو بالأحرى كلية المحسوس، من حيث أنه يشكل شيئاً - موضوعاً من جهة، ويمثل - يصور شيئاً، من جهة ثانية. إنه من هذه الناحية معنى الفكرة التي يتجسد بها في المظهر ويضفي عليه شيئاً من خلوده»[٣].

لقد جسد أدونيس مبدأ العلاقات الخارجية للشكل مع العناصر الداخلية للقصيدة، فوسع معنى الإدراك للهيكل الخارجي والتشكيل الداخلي، كما وسع معنى العلاقات الثنائية بين تشكيلي القصيدة خارجياً وداخلياً، وابراز هذه الثنائية في كلية القصيدة ووحدتها.

وفي الوقت الذي لم يفصل أدونيس بين الشكل والمضمون، فإنه فرق بين معنى القصيدة وموضوعها من خلال التشكيل الشعري وعملية الإدراك، فأدرك المعنى في العمل الشعري من خلال التشكيل، لأن «المعنى الحقيقي للقصيدة لا يكمن في ماديتها - موضوعها، وإنما يكون في كلامها - في العلاقات التي يقيمها، [وطريقة التعبير عنها]، وتقويم القصيدة يجب أن يرتكز على الكلام وعلاقاته البيانية، لا على الفكرة أو الموضوع. فليس

(١) الشعر والتجربة / ١٦.

(٢) م. ن / ١٦.

(٣) الثابت والمتحول / ١: ١١٢.

معنى القصيدة في ماتمثله. في ما تتحدث عنه، وإنما هو في نسيجها البياني»[١] الخارج عن المتداول من الكلام العام.

فالموضوع من حيث (التأثير والاستجابة) هو الواقع الخارجي أو الداخلي الذي يتحدد في العمل الشعري (كمثير). والقصيدة من حيث (تشكيلها اللغوي) تجسد عالماً من الأشياء، كالعواطف مثلا في قصائد الحب - متجسداً في عالم من الكلمات، في الوقت الذي يكون موضوع القصيدة (الحب) هو العلاقة والاسباب التي أدت إلى وجودها[٢]. وإذا كان الشكل هو في ذات الوقت يعني نفس القصيدة، وصورتها، بالمعنى الارسطي للصورة على حد تعبير أدونيس، فإنه ليس صورة للقصيدة كموضوع، بل في حقيقته، هو صورة تعبر عن مدى علاقة الشاعر مع العالم، عبر القصيدة. وهكذا ينتشر الشكل في الخيال، ليصبح موضوع القصيدة هو غير مضمونها بالمعنى الأدق، لأن الموضوع هو الوجود الخارجي كسبب، أو الوجود الداخلي (المثير) في الوقت الذي يتحد (مضمون القصيدة كموقف ورؤية ومنظور[٣].

من هنا، لربما تبدأ نقطة الصراع بين (الماهية) والوجود، ويصبح السؤال : هل للقصيدة ماهية سابقة على وجودها، أم إنها (توجد) ثم بعد ذلك (تخلق) ماهيتها، وفق حركة خاصة بها؟

وبقدر تعلق القصيدة بالشكل والمضمون، وترك مايتعلق بصناعة القصيدة، يمكن توضيح موقف أدونيس حيث «يقف أدونيس فلسفياً في الطرف الذي يؤكد أسبقية الوجود على الماهية بالإشارة إلى ان القصيدة والشكل بتحديده المعطى هنا، على الأقل. وبهذا التحديد للشكل تصبح

(١) سياسة الشعر / ١٠٠.
(٢) طبيعة الشعر / ٥٧.
(٣) م. ن / ٥٧.

القصيدة رفضاً دائماً للشكل»[١]، ولا يعني هذا الرفض هو تحررها من شكلها، فشكل القصيدة هو وجودها، ولكنه الشكل الخارج عن الزمن الآني، المتغير، المتحرر، فهو بتعبير لوتشي، الشكل / الشبكة التي يستخدمها لغاية جادة، وجريئة، تلك الغاية التي لاتخلو - باية حال من الاحوال - من مخاطرة تمكنه من أسر التجربة جميعها. فالقصيدة / الشكل، والشكل / الشبكة، تأسر الكل الكامل، ومن ثم يمكنها أن تحيط بالعالم وبكل تعقيداته[٢]. وبذلك يصبح الشكل / التجربة، الشكل / التحول، لأن القصيدة «لن تسكن في أي شكل «لتعلقها بغايات تتجاوز فاعليتها الشعرية حتى الفكرة الجمالية[٣] التي يبحث عنها أصحاب الجمال. فالتحول في الشكل الشعري هو انقلاب، ولكن هذا الانقلاب له أصوله، وله تخطيطه الخاص به، ولإمتلاكه الحرية وعدم التقيد والثبوت، فإنه لا يأخذ صفة الجبر والإلزام، وإنما هو محطة اختيارية يختارها الشاعر كيفما شاء، ووقتما شاء[٤].

ان التحول الشكلي الشعري، يعني تحولاً في كل البنى المشكلة للقصيدة العربية الجديدة، لغة، وإيقاعاً، ومضموناً وشكلاً، وأكثر من ذلك... فإنه يعني تحولاً في بناها ضمن الأطر الكلية للقصيدة في داخلها وخارجها، وفي موضوعها وماهيتها. فالشكل في جزئها وكلها، وهذا ماسيتناوله البحث في حركية الشكل.

---

(١) كمال أبو ديب / نقل التاريخ وشهوة ابتكار العالم / الاقلام / بغداد / ع١/ ١٩٨٦ / ٣٠.

(٢) الشعر والتجربة / ١٦-١٧.

(٣) زمن من الشعر / ١٦.

(٤) لعبت باتقان / ١٦٠-١٦١.

حركية الشكل

جدلية الشكل والمضمون هي جدلية أجزاء القصيدة كلها، ليس لأحدها ثبات قانوني - كما مر سابقا - ولو استقرت القصيدة على قوانين ثابتة، لانحرفت عن مؤداها الحقيقي، وفشل الشاعر والقصيدة. لكن هذا لا يعني (الانفلات) من النظام، فالقصيدة - أيا كانت - لها نظامها الخاص بها، الذي يتعلق بعضه باللغة وبعضه بالإيقاع، وبعضه بالشكل، إلى آخر العناصر المكونة للقصيدة.

فنظام القصيدة / الشكل لاينظر إليه من حيث أنه (نظام في ذاته)، فيفرغ القصيدة ويفرغ نفسه من كل معنى، أو دلالة سوى أنه نظام ويشير عزالدين اسماعيل إلى ذلك بقوله «أن النظام في ذاته ليس قيمة جمالية يمكن ان يكسبها الشيء بإضفاء النظام عليه، وإنما يكون النظام عاملاً من عوامل التأثير الجمالي عندما يكون خفياً ونابعاً من طبيعة الشيء نفسه»[١]. ومن هنا، ندرك أن الاحساس بالشيء عن طريق الحواس أو بالرؤيا أو الكشف أو بالحدس يمكن أن يكون حافزاً في الإثارة والحركة، ومن هذا المفهوم تنطلق الرؤية الأدونيسية في فهم الشكل الشعري على أنه «حركة وتغير : ولادة مستمرة»[٢]، وأن هذه

---

(١) عز الدين اسماعيل / الشعر العربي المعاصر / ٨١.

(٢) مقدمة للشعر العربي / ١١٠.

الحركة تعمل باتجاهيها الخارجي والداخلي. فالحركة الخارجية هي حركة التشكل الخارجي للقصيدة، غير أن مفرداتها وإيقاعاتها التي قررت شكلها وهيكلتها الكلية اللانهائية انطلاقاً من طبيعة الكلمات كإشارات، وبكونها صورة صوتية لما تشكله من تصورات ذهنية باعتبارها اشارة للدال والمدلول[١]، حيث تفرض حركتها «حضورها قبل ان يكون إيقاعاً أو وزناً»[٢] لوحده.

بيد أن هذا التشكل الخارجي ليس معزولاً عن الأجزاء الأخرى عزلاً تاماً، فهو حضور حيوي يكسب القصيدة واقعية جمالية على أقل تقدير، وهي واقعية تشكيلية يختارها الشاعر كما يختار الرسام ألوانه وخطوطه وفرشاته التي يرسم بها، ومن هذا المنطلق يصرح نزار: أنا شاعر يرسم لغته. إنني افكر بالخطوط والألوان أولاً.. كما يفكر صانع الأزياء بالثوب الذي سيصنعه»[٣].

ولعل خير مايمثل هذا الكلام، التخطيطات الأولية لقصائده، وظهور بعض دواوينه بخط يده، الذي يعتبره جزءاً من الشكل والرسم والقراءة[٤]، والحركة.

لذلك فإن هذه الواقعية الجمالية التي تكتسبها القصيدة العربية الجديدة تبدو لدى نزار واقعية خلقية، وليست واقعية عفوية،، فهي واقعية قصدية (مسبقة)، كما أنها ليست فطرية. في حين ينكر نزار أية قصدية للشكل، إذ يقول: «أنا لا أعرف مايجري تحت جلدي. فلا بالشكل أفكر..»[٥] فمن يفكر بالخطوط والألوان ويفكر باللغة، كيف لا يفكر بالشكل وكلها عناصر مكونة له، وتتلاحم فيما بينها لتشكل كلاً موحداً اسمه القصيدة!

---

(١) عبدالله محمد الغذامي / تشريح النص / ٩.
(٢) مقدمة للشعر العربي / ١١١.
(٣) لعبت باتقان / ١٨٦.
(٤) يمكن متابعة وقراءة (المصورات) التي تظهر التخطيطات الأولية والنهائية لقصائد نزار وبخط يده.
(٥) لعبت باتقان / ١٠٢-١٠٣.

ومهما تكن قمة التناقض في التصريحات النزارية، فهو عندما يرسم لغته، ويفكر بالخطوط والألوان، يفكر بالكيفية الحركية للشكل والمضمون، التي تظهر في ناحيتين، **الأولى** قراءة القصيدة النزارية، **والثانية** حالة المتلقي للقصيدة ذاتها. ولاعجب إذا قلنا أن نزاراً استطاع أن يدرك مفاتيح قصائده، والتمكن من حركيتها الشعرية، لا من خلال كتابته ولكن من خلال قراءته كذلك، فالقراءة يمكن أن تكون شكلاً في إعادة كتابة النص الشعري، وإطلاق إنتاجيته على رأي رولان بارت[١].

إن الحقيقة الحركية للشكل، لا تأتي من خلال الهيكلة الخارجية للقصيدة (لذاته)، لأنه هيكل شكلي في واقعه، كما أنه مادة تشكيلية بلا روح، ولذلك إذا جرد من علاقاته المتشابكة مع العناصر الأخرى للقصيدة، فإنه لايعدو عن كونه هيكلاً فارغاً، أو جسداً ميتاً. ولكن الحركة الداخلية للشكل تكسبه حقيقته الحية، وتجعل منه ولادة مستمرة، إذ إن «الشكل الشعري هو الذي يظل في تشكل دائم»[٢]، فيفضي على كل أجزاء القصيدة وعناصرها فضائله في الخلق، مع أن تلك العناصر في واقعها قد شاركت في تشكيله، وبذلك تصبح فضائل الخلق بينهما تبادلية. وتصبح الحركة الشكلية حركة ازدواجية مابين الشكل الخارجي / الجسد، والتشكل الداخلي / الروح. وعندئذ يكون الشكل / الكل قد غطى كل وجوه وعناصر القصيدة بالتكافؤ، ويصبح على رأي تودوروف «أنه مجموعة وظائف»[٣].

إن الولادة المستمرة للشكل، هي الوهج المستمر للقصيدة، حيث يتحرك الزمن الشعري. فيجعل من «القصيدة امرأة جميلة لاتكبر.. ولاتشيخ.. وليس

---

(١) محمد خرماش / مفهوم القاري: وفعل القراءة في النقد الادبي المعاصر / مجلة الاقلام / دار الشؤون الثقافية / بغداد.

(٢) مقدمة للشعر العربي / ١١٠.

(٣) في اصول الخطاب النقدي / ١١.

لها تاريخ ميلاد معروف. . إنها تولد كلما قرأناها. . وتتوهج كخاتم سليمان – كلما تركناها. .»[١]، كما تجعل القصيدة الجديدة في حرية تامة، وتجعل كل عنصر من عناصرها في خلق جديد، يبعث احتمالات ومفاهيم جديدة، تخرج القصيدة من دوائرها المغلقة إلى واقع ووجود حي.

إن ما يفعله الشكل الداخلي للقصيدة يتفوق على فعل الشكل الخارجي، باعتبار الأول يمثل جسد القصيدة، والثاني روحها، ومن هذا المفهوم انعكست أهمية الشكل الداخلي لدى كولردج، «فليس الشكل الخارجي البحث بالشيء الهام في الشعر أو الفن عامة، وإنما المهم حقاً هو الشكل الباطني العضوي. أي اتحاد العناصر المكونة للعمل الفني اتحاداً بحيث تتغلغل نفس الفكرة والعاطفة في كل جزء»[٢] بالإضافة إلى أن كل صورة شعرية، وكل لفظة من ألفاظ القصيدة هي تشكيل في خدمة رؤية الشاعر للوجود[٣] الحي المستمر بلا توقف عند حد ما.

ولربما، شكل اعتماد كل جزء من الأجزاء المكونة للقصيدة على الأجزاء الأخرى عملية ديناميكية، فحين يتوقف أي جزء، تتعطل هذه الديناميكية أو تتناقص، ولذلك تشكل هذه العملية معياراً لجودة الشكل الشعري[٤] أو رداءته.

لقد ذهب أدونيس إلى أهمية الشكل منذ وقت مبكر من تاريخه الشعري – كما مر بنا سابقا – وإلى هدم المعايير الشكلية القديمة، واستحداث أشكال جديدة عن طريق الخلق الشعري الجديد، فعدم سكون القصيدة الجديدة في أي شكل أو قالب معين سابق، واكتساب كل قصيدة شكلها الخاص بها، يعطي

---

(١) العصافير لاتطلب تاشيرة دخول / ٦٣.
(٢) محمد مصطفى بدوي / كولردج / ٩٣.
(٣) م. ن / ٩٣.
(٤) م.ن (إن ما سبق المح إليه في موضوع الوحدة العضوية).

القصيدة آليتها الحركية، وذلك عن طريق تعددية الشكل نفسه، لا من قصيدة إلى أخرى، ولكن، حتى القصيدة الواحدة ليس لها شكل واحد، وإنما لها أشكال كثيرة ومتعددة، فكل قراءة هي شكل، يختلف عما إذا قرأت بشكل آخر، ولذلك فإن هذه التعددية هي في واقعها حركية اتجاهات إيحائية، ونفسية، وفكرية، للوصول إلى نقطة ما، فإذا أثبتت القصيدة شعريتها، خلقت بينها وبين المتلقي طقساً خاصاً.

إن مابين شكل القصيدة وقراءاتها مساحة جغرافية، لربما اعتبرها نزار قباني مساحة علائقية يجمع بينهما الرغبة في احتلال مساحة لايعرفها. من إقليم لايعرفه[1]، يحاول من خلاله ان يلعب، وان يخطط للعبة، إنها مساحة تجريبية حية، تتفاعل مع الواقع، والتناقض، والمنفي. تنطلق قدرتها من امتلاكها لحريتها الكبيرة، ومن اتساع المساحة الفكرية / الشعرية، ومساحة القصيدة التي يحتويها الشكل، ومن هنا تبدو «قيمة أدونيس أنه يجرب كل القطارات والغرف.. كما تملي عليه حريته.. ولكن أدونيس لا يبيت في العراء أبداً..»[2] على رأي نزار. فتبدو القصيدة الأدونيسية في شكلها الحركي وكأنها المسكن الأدونيسي الشرعي، لا قبره، لأن هذا الشكل متغير غير ثابت، بعدد الاحتمالات، فالإقامة فيه إقامة مؤقتة، واحتمالية[3].

فالشكل، وحين يكون تجريبياً، لا يخلق بالصدفة لأنه هندسة معمارية صعبة، تتناسب وتتوافق وتتناغم مع التجربة الخاصة للشاعر، والقصيدة. كما أنه لا يُخلَق من فراغ، ولكن لا يعني هذا أنه صنع مسبق من ذاكرة، إنه غوص في قراءة الأشياء، يكتشف في كل مرحلة من مراحل تكوينه الخلقي أصقاعاً جديدة لم تكن مكتشفة من قبل، كما يوحي بها، يخلق عوالم تلو

(١) قصتي مع الشعر / ١٩١.
(٢) عن الشعر والثورة والجنس / ٣٠.
(٣) م. ن / ٣٠.

العوالم لم تكن مخلوقة سابقاً محاولاً الوصول من خلال تكويناته الجزئية إلى الكل»[١].

إن حركية الشكل وعلاقاتها باتجاهاتها الشعرية في القصيدة العربية الجديدة، تشبه إلى حد كبير حركة انفجارات الالعاب النارية حين تتفجر في كل الجهات، وتأخذ أشكالاً جميلة غير المتوقعة[٢]، فهي حركية تمتزج فيها القوى الانفجارية المتنوعة، ذات الأصوات والألوان المتنوعة، المتوقعة والاحتمالية، مع اختلاف الأبعاد والاتجاهات، إضافة إلى السمة الجمالية المتوقعة والاحتمالية أيضاً، كما أنها حركية (اختيار) تبحث عن هويتها باتجاه الذات/ الأنا بعيداً عن الذاكرة، وباتجاه الإبداع / الآخر، يختارها الشاعر (بقصد) و (بتخطيط)، بعد أن يتأكد من فكرته (موضوعه) التي يتناولها.

فإذا كانت القصيدة / الفكرة طريقاً، فإن الشكل الذي يختاره لها نزار هو بمثابة العربة التي تقطع الطريق، دون رقابة أو فرض يفرض عليه من خارج الذات / الآخر، «فخزانة [الواقع] / التاريخ ملأى بعشرات الأزياء والأشكال والألوان والمهم أن لا يفرض علي أحد ماذا ألبس، وأن لا يتدخل أحد في اختياراتي، وذوقي وألواني المفضلة»[٣] لأن القصيدة الطبيعية حرة : وذات شكل حر متنام، فهي ليست نظماً، «ولكنها إرادة الحركة والتحول»[٤]، وإرادة خلق الشكل في مضمونه، والمضمون في شكله، لخلق حركة شعرية متنامية في كلية القصيدة، لو حاولنا تفكيكها لوجدنا الشاعر «لا يفصل فيما إذا كانت الكلمات قد خلقت لأجل دلالتها أو الدلالات لأجل الكلمات. وبهذا تنشأ بين اللفظ والمعنى علاقة مزدوجة

---

(١) محمد احمد العزب / عن اللغة والادب والنقد / ٣٦٠-٣٦١.

(٢) قصتي مع الشعر / ١٩٢.

(٣) لعبت باتقان / ٣٥-٣٦.

(٤) قصتي مع الشعر / ١٨٣-١٨٤.

من تشابه سحري ومن دلالة متبادلة»[١]، تسارع في تنامي الحركة واستمراريتها.

وهنا يمكن إدراك التفاعل الحقيقي في علاقات العناصر بعضها مع البعض الآخر، حيث تمحي التجزيئية والتفكيكية، ويصبح «لا وجود لما يسمى عادة بالمضمون والشكل، فنحن إزاء الشكل - المضمون. لأن مايسمى عادة بالشكل يتخذ هنا طبيعة جديدة [ومايسمى بالمضمون يتخذ طبيعة جديدة، وكلاهما يشكلان طبيعة جديدة، متحدة، ومتحررة، كلاهما يصبحان كلا موحداً]، يصبح موقفاً ونظاماً من العلاقات الداخلية نظاماً للحركة»[٢].

فالقصيدة الأدونيسية، وكما تراها خالدة سعيد وفق منظور الشكل الأدونيسي، ليست «هندسة مغلقة ثابتة، لأنها دفعة أو حركة. وليس لهذه الحركة بداية ونهاية... تبدأ القصيدة وكأنها مفاجئة لحركة كانت مستمرة من قبل وظلت مستمرة حتى بعد أن سكت الشاعر»[٣].

إن المشغل لحركية القصيدة الأدونيسية هو الشكل، هو نظام العلائق الحركية في القصيدة، ولكن «إذا كان الشكل بنية حركة، فإن المهم هو النسغ الذي يجري في هذه الحركة ويجربها. ولهذا ليس الشكل هدفاً أو غاية، الهدف هو توليد فعالية جمالية جديدة»[٤]. بمقدورها أن تؤدي وظيفة حركية مضافة، غير منفصلة عن مركز توليدها. فالفعالية الجمالية، تقوم على أساس الإدراك، وذلك عن طريق الوعي بالدلالات المتولدة عن الشكل والمضمون، حيث يبدو مستوى الدلالة الجمالية أكبر من مستوى علاقة

---

(١) جان بول سارتر / ماالادب / ١٠.

(٢) خالدة سعيد / حركية الإبداع / ١٠٠.

(٣) م.ن.

(٤) أدونيس / تجربتي الشعرية / مجلة الباحث / السنة الرابعة / العدد الخامس (٢٣) / ايار-حزيران/ ١٩٨٢/ ١٣٠.

الشكل نفسه بالقصيدة، وهو يظهر جلياً أن الشكل ليس هدفاً أو غاية، لأن «المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان؛ فكل شيء له وجود خارج الذهن فإنه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه «على رأي حازم القرطاجني[١].

بيد أن هذه البنية الحركية للشكل، هي إرادة حركية، وبرغم مالها من الحرية في الرسم والتخطيط، تتقيد في المساحة والبناء الفني للقصيدة، كيلا تقع في (الاغراق) في الشكلية التي تؤدي إلى تفكك القصيدة، وتستغل الأجزاء، ويصبح لكل جزء عمله المستقل الخاص به، ويصبح له وظيفة مستقلة عن وظيفة القصيدة[٢].

فضلاً عن ذلك، فإن الإرادة الحركية للشكل، هي إرادة تحول، تبعد الشكل عن مشكلة يمكن عدها مأزقاً،، إذا لم يسع الشاعر أو يتمكن من الافلات منها، وهي مشكلة التكرار، فتكرار الشكل هو تكرار للحركة ذاتها، وحينها يصبح الشكل نظاماً تأسيسياً وليس إبداعاً وخلقاً.

إن القصيدة بناء على ماتقدم، ومثلما هي أفق مفتوح، فإنها تظل شكلاً مفتوحاً، متنامياً، غير نهائي، وأهم ميزة تميز حركيته أن «التجربة أو الفكرة لا تتحين إلا في لا نهاية من الحركية، ترفض كل شكل ينغلق أو ينتهي، فلا نهاية المحتوى تفرض لا نهاية الشكل»[٣]. لأن الكتابة مهما كانت تشكل إضافة إلى المكونات الأخرى، فهي «حركة دائمة من اكتشاف ما لا ينتهي، تتضمن هدفاً مستمراً للأشكال فهي لا تستقر في شكل. ذلك أن الشكل هنا كالصورة ابتكار لا يتكرر، لا يصنع ولا يؤخذ ولا يقتبس. ليس لباساً أو غلافاً أو إناء، إنه فضاء متموج، حركة الشعور والفكر، إيقاع القلب. ولهذا ليس هناك، بالنسبة إلى

(١) حازم القرطاجني / مناج البلغاء وسراج الأدباء / ١٨.

(٢) مقدمة للشعر العربي / ٩٤.

(٣) فاتحة لنهايات القرن / ٢٨٣.

هذه الكتابة [القصيدة]، شكل في ذاته لذاته، في المجرد، فالشكل فيها هو دائماً شكل شيء ما، ومن هنا لكل قصيدة شكلها الخاص»[١].

إن حركية الشكل ليست حركية تجريدية، وإنما هي حركة بناء كلي، إبداعي، خلقي، ليس للمفردة ديناميكية منعزلة عن السياق، وطريقة التعبير، فالشكل نوع من البناء، ويبقى ككل بناء، قابلاً للتجدد والتغيير[٢] لا يلازمه الثبوت أو الجمود، لاعتبارات التفسير ضمن التوقع والاحتمال، فالأشكال حين تصبح جسداً ميتاً، أو فواصل تركيبية لذاتها، أو هياكل ظاهرة مفرغة من محتواها، وتجمد، فإنها تدخل في إطار ما يتحقق وفق مفهوم الثبوت، وليس وفق مفهوم التحرر الشكلي، لكن الشكل وحين يكون (الباطن)، فإنه إمكان واحتمال، ويظل (مجهولاً) مستمراً[٣].

لقد نظر البعض من النقاد[٤]، أو أحس بأن حركة الشكل، إذا استمرت بهذا الاندفاع سوف تنتهي إلى سكون مطلق، وكأن التاريخ يستنفذها، أو يحيلها إلى نثر، بيد أن أدونيس يرى أن «النثر ليس نهاية مطاف»[٥] لأن النثر لربما كان بداية وتلاها الشعر، أو العكس كان صحيحاً، ولربما انطلقت هذه النظرة من الرؤية القائلة، بأن الوزن أو الإيقاع مرحلة، وأن النثر مرحلة أبعد، وهذا مايرفضه أدونيس، من نظرته القائلة، بأن الشكل يستنفذ كل تاريخ، وأن التاريخ سيعجز عن الإحاطة بالشكل، لأن التاريخ نص، والشكل تنفس، وأن الفرق بين الشكل والتاريخ هو الفرق بين الماء ومجراه. إن الشكل ليس خطوطاً، وليس كلمات منسقة بتطبيق ما، إنه حالة ومرحلة لا تجمد، ولا

---

(١) الشعرية العربية / ٧٨.
(٢) زمن الشعر / ١٦.
(٣) م.ن / ١٣٣.
(٤) م. ن / ١٢٦.
(٥) م. ن: / ١٢٦.

تموت، ولكنها ولادة مستمرة، فهو في كل (آنٍ) جسد جديد، له حياته وتنفسه الخاص به، غير منعزل عن معناه، بل إن كان الشكل تفرداً في كل شيء، فلأن «المعنى تفرد، علامة اختلاف، مشروع دائم للرؤيا، فإنه وليد العقل والتخييل معاً، أي بدائي بشهادة الحدس الدالة عليه، يلوذ به الإنسان كلما انغلقت أمامه السبل وحاصرته آلة الهلاك»[1].

(١) مصطفى الكيلاني / سؤال المعنى والمعنى الشعري / فصول / المجلد السادس عشر / ١٩٩٧ / ٢٣.

الشعر بين الطبع والصنعة

من طبيعة الشعر أنه لا يخضع لمقاييس ثابتة ومطلقة، لأن الشعر ليس منطوقاً سماوياً، ولا هو من الأقوال المقدسة، ولا هو نتيجة أو محصلة نهائية من نتائج العلوم العقلية أو المنطقية، ولا هو نتاج تفاعل كيميائي أو فيزيائي، ضمن العلوم التجريبية.

فحالة انفراد قصيدة عن قصيدة أخرى في كل خواصها الشعرية المعروفة لدى الشعراء، لا نجزم القول باستحالتها، ولكن فيها شيئاً من الإعجاز، ولربما أن ما اعتقده أدونيس نفسه في مفهومه للشعر، هو جوهر كل قصيدة ولكنه في الحقيقة اعتقاد لا يعدو أن يكون هامشاً على هوامش قواعد الشعر وموضوعاته، أو هامشاً صوفياً أو سريالياً.

وإذا كانت النظرية أو الرؤية الأدونيسية تصر على ذلك فانها محدودية، تريد أن تظهر للمتلقي قدرة الشاعر المعجز، موهبته، وصنعته، ولربما يكون الشاعر / النبوة.

إنه في الوقت الذي ينفي أدونيس، ذلك الوجود القائم للشعر، والذي يمكن أن تستخدمه المقاييس الشعرية، وينفي القواعد والخصائص التي تحدد الشعر، وكان ذلك عام ١٩٧١، فإنه يعود في عام ١٩٨٥ ليغير رأيه، وبنص العبارة الأدونيسية : «لئن كان الكلام الشعري، بين أنواع الكلام، أكثرها لصوقاً

بالنفس، وكشفاً عن العالم، فإنه أعمقها قدرة على التسمية وأكثرها نفإذاً وصحة. وهو إذن في هذه التسمية لا «يعبر «عن الأشياء أو الواقع، دائماً يحرك جزءاً غفلا من الكون، أو يوقظ قوى خفية، ويشير إلى ما ليس معروفاً. فليس الشعر تعبيراً ؛ إنه تأسيس»[1]

والذي يستوقفني أمام هذا النص وفيما استعرضناه، أن أدونيس ينفي عن الشعر صفة الكلام، ويصفه بالتعبير. ثم ياتي في نصه المتقدم، فينفي عنه صفة التعبير. ثم السؤال الذي يمكن أن يطرح نفسه، إذا كان الكلام الشعري أعمق قدرة على التسمية، وأنه ليس تعبيراً، وأنه تأسيس، أليس لهذا التأسيس وجود قائم بذاته...! وفي مكان آخر، يؤكد أدونيس مرة أخرى، بأن «الشعر تأسيس، باللغة والرؤيا، تأسيس عالم واتجاه لاعهد لنا بهما من قبل»[2].

وفي الوقت الذي يكون الشعر تأسيساً، لابد والحالة هذه، أن يؤسس على معايير فنية. إذن، لربما يصبح الشعر حينئذ صنعة، غير أن أدونيس يرى «أن الشعر حين يصبح صناعة يصير بالبداهة وبالطبيعة تكراراً والشعر - التكرار - يسقط مهما كان فريد الصنع»[3].

وهذا يعني أن أدونيس يرفض الصنعة، بسبب التكرار، ولأن التكرار يقوم على فن أو هندسة ثابتة، ويعني هذا أنه - ولربما - تكون كل القصائد مكررة، أو متشابهة والمكرر أو المتشابه لا يثيران انفعال المتلقي هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى تصبح كل - أو أغلب- القصائد ذات نمط تقليدي واحد.

ومع أن أدونيس يرفض الصنعة، ولو كان هذا التصنع فريداً، إلا أنه يؤكد على الصنعة وفي أكثر من مكان إلى جانب الطبع، حيث يرى «الصنعة لعب شكلي زخرفي «وإنه «في الصنعة إتقان وتأنق يصلان أحياناً إلى درجة التصنع.

---

(١) أدونيس / سياسة الشعر / ٧٩-٨٠.

(٢) مقدمة للشعر العربي / ١٠٣.

(٣) سياسة الشعر / ١١٠.

وفي الطبع تفجر وفيض يصلان أحياناً إلى درجة السهولة »، وإن الشعر «من صناعة الكلام»[1].

ولربما كان التراجع الأدونيسي مرجعه إلى النظم لا إلى الشعر، لأنه وجد أن «الصنعة انحطت حين أخذ الشعراء يتعلمونها كأمثولة مدرسية. وانحطت معها اللغة الشعرية، تحولت التشبيهات إلى علاقات مصطنعة وكلمات فرغت من شحنتها الموجبة»[2]. أما نزار قباني الذي ينفي الصنعة، ويرفضها، فإنه يصرح «إنني لا افكر بقصيدتي تفكيراً سابقاً. قد يكون لدي شيء أقوله، ولكنني لا أعرف ما هو.... لذلك يصعب علي أن أتحدث عن ميكانيكية القصيدة وطريقة تشغيلها.... فيما يتعلق بي تأتيني القصيدة - أول ماتأتي - بشكل جملة غير مكتملة، وغير مفسرة تضرب كالبرق وتختفي كالبرق. لا أحاول امساك البرق. بل أتركه يذهب مكتفياً بالإضاءة الأولى التي يحدثها.... لا احاول أبدا استحداث برق صناعي»[3]. لأنه متاكد أن جهده لا يقدم ولا يؤخر في ميعاد ولادة القصيدة، وأنه إذا ما حاول التدخل فسوف يعيق ولادتها[4].

إن فكرة نزار قباني تلتقي مع رأي مالارميه في «أن روح الشاعر مركز ذبذبة لانتظار غير محدد»[5]. فهو ينتظر البروق، كما كان مالارميه ينتظر الذبذبات.

غير أن نزاراً، حين يؤكد على نفي الصنعة ولا يعرف من أين وكيف تاتيه القصيدة، ولا يعرف وقتها، يقترب في كتابها - لا في صناعتها - من أصحاب الشعر المحكك، حيث تمر عليه القصيدة في مرحلتين، بعد أن تتجمع لديه

---

(١) مقدمة للشعر العربي / ٧٠-٧١.

(٢) م. ن / ٧٤.

(٣) قصتي مع الشعر / ١٨٦-١٨٧.

(٤) الطفولة نهد (المقدمة) ي.

(٥) ثورة الشعر الحديث / ١٨٤، (نقلا عن: اعمال مالارميه / ٣٨٦).

البروق، وبعد أن تحدث الإنارة النفسية الشاملة، وليبدأ بالعمل على أرض واضحة، والتي تكون فيها الفكرة قد اكتملت، واتضحت معالمها، وفي هذه المرحلة يستطيع أن يتدخل إرادياً في مراقبة القصيدة، ورؤيتها عبر منفذين، عقلي وبصري، وعندها يبدأ نقده الذاتي عليها، وفي هذه المرحلة الأولى يكون محكوماً، وفي المرحلة الثانية يصبح حاكماً، وبكلمة أوضح وصورة أجلى، فإنه في المرحلة الأولى يكون مرئياً، وفي المرحلة الثانية يكون رائياً[١].

عند ملاحظة ما تقدم، يتبين لنا أن نزاراً لا يعرف كيف تأتيه القصيدة / الشعر، بل يصعب عليه تفسير تلك الحالة، وإنه لا يتدخل أبداً في ولادتها، وإنه كثيراً ما حاول أن يتخذ لنفسه وضع من يريد أن ينظم. لكن الله لم يفتح عليه بحرف واحد[٢]. وهو في هذه الحالة يختلف عن رؤية فاليري إلى الشاعر، حيث يرى الأخير، أن الشاعر الحق هو من يستطيع أن ينظم الشعر ساعة مايشاء، وأن الشاعر الذي يكون وقفاً (للمصادفة) التي تشبه حالة (البروق) كما يسميها نزار، ليس شاعراً، وأكثر من ذلك، يرى فاليري، أنه من (الخطل) القول بأن الشاعر منفعل وليس فاعلاً وأنه متسقط مايلقى عليه[٣]. ومن هنا جاءت مقولة فاليري بأن الوحي والالهام يقتل الإبداع[٤].

إن نزار قباني الذي ينكر على نفسه صناعة القصيدة، نجده في مكان آخر يقر بصناعة الشعر، ويؤكد «أن الشاعر الذي لا يستعمل امتيازاته الدبلوماسية، لاختراق جدار اللغة. يعتبر خائباً في الصناعتين.. صناعة الشعر... وصناعة الدبلوماسية»[٥].

---

(١) قصتي مع الشعر / ١٨٧.
(٢) طفولة نهد (المقدمة) / ي.
(٣) الياس ابو شبكة / ديوان افاعي الفردوس (المقدمة) / ٨.
(٤) م. ن / ١٢.
(٥) ماهو الشعر / ٩٦.

إذا كان أدونيس قد رأى في الشعر / القصيدة أنه لعب بالشكل، فإن هذا الشكل وكما عرفناه سابقاً صناعة ضمن أطر خاصة بهذه الصنعة، وليست صناعة تقليدية قائمة على أنظمة وقوانين مسبقة، كذلك الحال لدى نزار فهو يرى «ليس في لعبة الشعر / [القصيدة] قواعد عامة، وإن كان فيها بعض الاجتهادات الشخصية»[١]. إنه شبه اقتراب وشبه توافق من حيث عدم وجود قواعد / قوالب مسبقة يمكن للشاعر أن يسير عليها، وإن الاجتهادات النزارية هي ذاتها التي تمكن أدونيس ونزاراً من التلاعب بالشكل والإيقاع والصورة واللغة... الخ.

إذن، الشعر صناعة و الدبلوماسية صناعة، وإن الصناعة الأولى تشبه الثانية، من حيث احتياجاتها إلى لغة خاصة، كي يكون بمقدورها التأثير في الملتقي، إنه - أي الشعر - كما قال أدونيس في تعريفه للقصيدة بأنها «كلام مصنوع»[٢]. ويرى، أن «الصنعة كذلك اتجاه، في بعض وجوهها إلى العالم الخارجي»[٣]. فهي كذلك لغة دبلوماسية، تحتاج ماتحتاج إلى الاهتمام والعناية بها، على حد رأي كل من نزار وأدونيس.

وهنا، يمكن التساؤل متى يكتب نزار القصيدة، وكيف يكتبها..؟ ويجيب نزار بقوله: «القصيدة لا تطلب أذناً.. ولا تطرق عليّ الباب، إنها تخرج من ثيابي الداخلية.. أو من تحت السرير»[٤] لا بل قد تأتيه القصيدة وهو يعبر الطريق بين الوف العابرين، أو إذا كان في حلقة صاخبة، مع أصدقائه، حيث تدغدغه الخواطر وتحمله الاراجيح إلى حيث تفنى المسافات[٥].

---

(١) قصتي مع الشعر / ١٨٦.
(٢) مقدمة للشعر العربي / ٧١.
(٣) م. ن / ٧٣.
(٤) والكلمات تعرف الغضب / ١: ١٤٨.
(٥) طفولة نهد (المقدمة) / ي.

ماذا يسمى نزار هذه الحالة، إذا كان «الحديث عن. . . (الإلهام) والملهمين، و(الوحي) ومن يوحى إليهم، سوى محاولة لإعطاء الشعر صفة السحر، والشعراء صفة السحرة وأصحاب الكرامات»[١].

إن نزاراً لم يتحقق من الحالة التي يمر بها الشاعر، بين الشروع في محاولة كتابة القصيدة، وبين ولادتها، سوى أنه كان ينتظر لحظات البروق التي تعطيه الأذن بكتابتها. فهو كما يدعي لا يأتيه الإلهام، ولم يستطع الصنعة أو اصطناع البروق التي تعطيه البروق الاصطناعية، فماذا يمكن أن يقال في حالته. . . ؟

يمكن القول، أن الحالة التي يمر بها نزار هي حالة هيام، ولربما من وجهة نظر سورياليه والتي ترى أنه «بالهيام يتجاوز نفسه، المرأة هي التي تخلصه من تفاهة اليومي، لأنها تجسد سراً، سر مشاركتها في الحياة الكونية، إنها تحقق طموح السوريالية بالوصول إلى الإنسان غير المتموضع، كما لو أنه لم يخلق بعد، فتجسد بذلك الحرية الكاملة»[٢]. ومع الفرق الجوهري بين الاصطلاحين، ومع أن نزاراً لم يكن سوريالياً ولا صوفياً، إلا أن هيامه وتفاعله مع الحالة يجعل الشعر يتفجر من احساسه.

ومما تجدر الإشارة إليه، أن فكرة انتظار الحالة الشعرية والبروق وعدم إيمانه بفكرة الإلهام لدى نزار قباني، هي أفكار لم تكن من بنى أفكاره، وإنما سبقه إلى ذلك شاعر لبناني آخر، كان ذا تأثير عليه وعلى أدونيس كذلك، وهو سعيد عقل.

فالذي قام به نزار، هو تغيير لفظة «الومضة «التي أتى بها سعيد عقل بكلمة «البروق» حيث يقول سعيد عقل في مقدمته لجلنار : «الذي نريد أن نعرض له بقليل من التدقيق هو عمل الخلق - [أي الخلق الشعري] - بحد

---

(١) قصتي مع الشعر / ١٩٣.

(٢) الصوفية والسريالية / ١١١.

ذاته، نفاجئه وهو يتكون برأس الخلاق في هذه الثواني الفاصلة العظيمة البهية التي تقرر حط جزيرة وجود في أوقيانس العدم. لأن هذه الومضة التي تولد أثناءها نسرة الجمال عمرها خطف، يظنها الواحد بسيطة لا هي من نتيجة عقل ولا من عمل منطق دقيق بدوراته وتعليقاته المحكمة، إذ يظهر أنها ابنة شيء اسمه الإلهام، وإنها عطية آلهة».

وفي مكان آخر يقول سعيد عقل أيضاً: «ولكم من مرة انطوى العقل على نفسه، ولكم من مرة سكت وفي سكوته أنات وجهشات، وأحياناً مداورات ومسايرات، أو عنف وضرب مِهدّة في مقلع مستحيل، أو عودة، بكسرة فقير، أو جرح دام، أو عزم بعد يأس، إلى محاولة جديدة أجرأ وأشد. يظل كل هذا في ذمة ذلك العالم الصغير: الومضة الخاطفة التي، إذا ماتوقفت مرة، تكون قد خلقت لنا نسرة قول، أو نغم أو نحت، يتوقف على تثبيتها في طرس، أو في وتر، أو في رخام، الاستمرار على خلق تحفة أو عالم جديد. فإذا طلعت هذه اللقية الأولى فيهدر في الذهن شعور بالنصر، النصر الخلاق، ولا تفتأ أن تظل وراءها لقية ثانية - قد تكون أقوى وأبهى - فتنادي بدورها الثالثة ورابعة وخامسة»[١].

وإذا عدنا إلى نزار مرة أخرى وإلى نصوصه، نقرأ له قوله في الشعر وبالنص: «أن الشعر كهربة جميلة، لا تعمر طويلاً، تكون النفس خلالها بجميع عناصرها من عاطفة، وخيال، وذاكرة، وغريزة مسربلة بالموسيقا»[٢].

أما أدونيس، فإن الحالة التي يمر بها في كتابة القصيدة، إنما هي حالة التأمل في الشيء / الموضوع، وهي «حالة استغراق ذهني في عملية جد واعية لتداعي الصور والأفكار»[٣] كما أنها حالة حدسية استشراقية، حالة من الفيض

---

(١) التيارات الادبية الحديثة في لبنان - لبنان الشاعر / ١٨٦-١٨٧.

(٢) طفولة نهد (المقدمة) / ط.

(٣) جبور عبدالنور / المعجم الادبي / ٥٧.

الوجداني، من منطلق الفكر الأدونيسي الذي مر بمرحلتيه السوريالية والصوفية، والتي لازمته طوال مساره الشعري، «[ف] الشعر هو فاعلية الشهوة، وهو ينبجس من ذلك البعد الغامض المعقد في كيان الشاعر»[١].

إن فاعلية الشهوة مع انها اختبار للذات ومع صعوبتها إلا أنها (لذة) باطنية يستحسنها الشاعر الصوفي أو السريالي، يشعر من خلال تحققها بنشوة القدرة والقوة، ولما كانت غالبية شهواتنا يصاحبها الشعور باللذة[٢]، فإنها لدى الشاعر معجزة التحقق الشعري، ومعجزة الولادة الصحيحة للقصيدة، وأكثر من ذلك، أنها تحقيق الوحدة بين الذات والموضوع.

إذن، اللذة المتحققة لدى الشاعر، إنما هي تفاعل بين الأنا والآخر، حتى ليبدو أن (الآخر) هو أيضاً (الأنا) الشاعر، في كيان موحد، فلا فرق بين (الأنا والآخر) من حيث الوجود، بل لا فرق في الرؤية المتحققة.

إن فاعلية الشهوة / اللذة لها القدرة في تحويل المرئي إلى اللا مرئي، تحول المعقول إلى اللا معقول، تحول الممكن إلى اللا ممكن. إنها الطاقة الكونية (الأنا/ الآخر) لدى الشاعر، التي توصله إلى التفجر الإنساني الأشمل المتحدر مع الحياة.

ان فاعلية الشهوة / اللذة، وان تناقضت بانواعها - باعتبار انواع اللذات - في بعض الحالات الإنسانية، الا انها مادامت تشكل (الانا) مع (الآخر)، فانها وحدة تناقض توصل إلى وحدة الوجود «كلما تعمق الإنسان في فهم كيانه، ازدادت هذه الوحدة وضوحاً وازداد ادراكه اياها. وطاقة اللذة أو الالم دليل على طاقة الحياة فبقدر مايحيا الإنسان بعمق، يتألم أو يغتبط بعمق»[٣].

---

(١) أدونيس / كلام البدايات / ٤٩-٥٠.

(٢) ارسطو / الخطابة / ٧٧.

(٣) مقدمة للشعر العربي / ٢٢.

إن حالة الحدس والاستشراق لدى أدونيس، وحالة الهيام لدى نزار إنما هما حالتا إدراك واستدراك للحالة الباطنية/ الذاتية التي يمر بها شاعر يبعث شيئا من دواخله إلى دواخل المتلقي. وعلى هذا الأساس يرى نزار «أن الشاعر يستبطن النفس البشرية، ويتقمص وجدان العالم، ويقول مايريد أن يقوله الناس قبل أن يقولوه»[١] لأنه لو قال مايقولونه، لأصبح تكراراً، وتقليداً، وسإذجاً، ومن هذا المنطلق، فسر نزار نبوءة المتنبي في وقته[٢].

(١) قصتي مع الشعر / ١٩٤.
(٢) م. ن / ١٩٤.



المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر:

١. مؤلفات أدونيس:

■ تجربتي الشعرية، مجلة الباحث، السنة الرابعة، العدد الخامس (٢٣) أيار - حزيران، ١٩٨٢.

■ الثابت والمتحول: ج١ - الاصول، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٧٤، ج٢ - تأصيل الاصول، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٧٧. ج٣ - صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٧٨.

■ ديوان الشعر العربي، ج٣، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٦٨

■ زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٧٢.

■ سياسة الشعر، دار الاداب، بيروت، ط١، ١٩٨٥

■ الشعرية العربية، دار الاداب، بيروت، ط١، حزيران، ١٩٨٥

■ الصوفية والسريالية، دار الساقي، بيروت، ط٢، ١٩٩٥

■ فاتحة لنهايات القرن، دار العودة بيروت، ط١، ١-٣-١٩٨٠

■ كلام البدايات، دار الاداب، بيروت، ط١، ١٩٨٩

■ مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط١، ت١، ١٩٧١.

■ النص القرآني وآفاق الكتابة، دار الاداب، بيروت، ط١، ١٩٩٣.

■ النظام و الكلام، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩٣.

■ ها أنت أيها الوقت، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩٣.

٢. مؤلفات نزار قباني:

● (جميع مؤلفات نزار صادرة عن منشورات نزار قباني، بيروت):

■ ديوان طفولة نهد، المقدمة، ط١٣، ١٩٧٤.

■ ديوان قاموس العاشقين، المقدمة، ط٢، ١٩٨٢.

■ الشعر قنديل اخضر، ط١٥، ١٩٨٤.

■ العصافير لاتطلب تأشيرة دخول، ط٣، آيار ١٩٨٤.

■ عن الشعر والجنس والثورة، ط٢، ١٩٨٢.

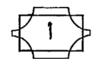
■ قصتي مع الشعر، ط١، ١٩٧٣.

■ لعبت باتقان وهاهي مفاتيحي، ط١، إذار، ١٩٩٠

■ ماهو الشعر، ط٢، آيار، ١٩٨٢.

■ والكلمات تعرف الغضب، ج١ و ٢، ط١، ١٩٨٣.

ثانياً: المراجع:



■ أ. أ. ريتشاردز، مبادىء النقد الادبي، ترجمة وتقديم : د. مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، مطبعة مصر، ابريل، ١٩٦٣.

■ ا. ا. ريتشاردز العلم والشعر، ترجمة : مصطفى بدوي، مراجعة سهير القلماوي، مكتبة الانجلو المصرية، لا. ط. د. ت.

■ ابراهيم انيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ط٣، يناير ١٩٦١.

■ ابراهيم انيس، دلالة الالفاظ، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ط٢، ١٩٦٣.

■ ابراهيم انيس، موسيقى الشعر، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ط٣، ١٩٦٥.

■ ابن رشد، المقولات، تحقيق : موريس بويجس، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، لا. ط. د. ت.

■ ابن رشد، تلخيص مابعد الطبيعة، تحقيق وتقديم : د. عثمان امين، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، ١٩٥٨.

■ ابن رشد، كتاب النفس (ضمن رسائل ابن رشد)، مطبعة دار المعارف العثمانية، حيدر آباد، ١٩٤٧.

■ ابن رشيق القيرواني، العمدة، تحقيق : محي الدين عبدالحميد، القاهرة، ١٩٥٥ وكذلك طبعة دار الجيل، ١٩٧٢.

■ ابن سينا، النفس، (ضمن كتاب الشفاء)، تحقيق : جورج قنواتي وسعيد زايد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٥.

■ **ابن طباطبا العلوي (محمد بن احمد)** عيار الشعر، تحقيق : طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، شركة فن الطباعة، ١٩٥٦ .

■ **ابن قتيبة**، الشعر والشعراء، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٤ .

■ **ابو بكر محمد بن عبدالملك بن السراج (الشنتريني)**، المعيار في أوزان الاشعار ومعه كتاب الكافي في علم القوافي، تحقيق : محمد رضوان الداية، المكتب الاسلامي، الطبعة الثانية، دمشق، ١٩٧١ .

■ **ابو عثمان عمرو بن بحر (الجاحظ)**، الحيوان، تحقيق : عبدالسلام هارون، دار الفكر، بيروت.

■ **ابو نصر الفارابي**، كتاب الموسيقى الكبير، تحقيق وشرح : غطاس عبدالملك خشبة، ومراجعة وتصدير : د. محمود احمد الحفني، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، د. ت.

■ **أبو هلال العسكري**، الصناعتين، تحقيق : محمد ابو الفضل ابراهيم وعلي البجاوي، مطبعة عيسى الحلبي، ١٩٦٤ .

■ **احسان عباس**، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، شباط، ١٩٧٨ .

■ **احسان عباس**، فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، ط٦، ١٩٧٩ .

■ **احمد الهاشمي**، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، مكتبة النقاء، بغداد، ١٩٧٩ .

■ **ارسطو طاليس**، الخطابة، ترجمة : عبدالرحمن بدوي، الجمهورية العراقية، وزارة الاعلام، دار الرشيد، ١٩٨٠ .

■ **ارسطو طاليس**، فن الشعر، ترجمة : عبدالرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ط٢، ١٩٧٣

■ **ارشيبالد ماكليش**، الشعر والتجربة، ترجمة : سلمى خضراء الجيوسي،

منشورات دار اليقظة العربية بالاشتراك مع مؤسسة فرنكلين، بيروت-نيويورك، ١٩٦٣.

■ **ارنست فيشر**، ضرورة الفن، نقله للعربية : د. ميشال سليمان، دار الحقيقة بيروت، د. ت

■ **افلاطون**، البرمنيذس، تحقيق : أوغست دييس، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي، دمشق، ١٩٧٦.

■ **افلاطون**، جمهورية أفلاطون، نقله للعربية حنا خباز، دار القلم، بيروت، ط٢، ١٩٨٠.

■ **افلاطون**، محاورة جورجياس، ترجمة : محمد حسن ظاظا، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧٠.

■ **افلوطين عند العرب**، تحقيق عبدالرحمن بدوي، وكالة المطبوعات، الكويت، ١٩٧٧.

■ **الفت الروبي**، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٣.

■ **الكسندرو روشكا**، الإبداع العام والخاص، سلسلة عالم المعرفة (١٤٤)، الكويت، ١٩٨٩.

■ **الياس ابو شبكة**، ديوان افاعي الفردوس، منشورات دار المكشوف، بيروت، ط٢، إذار، ١٩٤٨.

■ **اليزابيث درو**، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة : محمد ابراهيم الشوش، منشورات مكتبة منيمنة، بيروت، ١٩٦١.

■ **أوستن وارين - رينيه ويليك**، نظرية الادب، ترجمة : محيي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، المجلس الاعلى لرعاية الفنون والاداب، مصر، ١٩٧٢.

■ **إيليا الحاوي**، البرناسية، دار الثقافة، بيروت، ط١، ١٩٨٠

■ **إيليا الحاوي**، الرمزية والسريالية، دار الثقافة، بيروت، ١٩٨٠

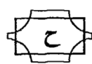


■ **ت. س. اليوت**، فائدة الشعر وفائدة النقد، ترجمة وتقديم : يوسف غور عوض، مراجعة : جعفر هادي حسن، دار القلم، بيروت، ط١، ١٩٨٢.

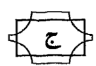
■ **تزفيتان طودوروف**، الشعرية، دار توبقال للنشر، دار البيضاء، ط١، ١٩٨٧.

■ **تزفيتان طورودوف** (بالاشتراك مع آخرين)، في اصول الخطاب النقدي الجديد، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، ١٩٨٧.

■ **تيري ايغلتن**، مقدمة في النظرية الادبية، ترجمة : ابراهيم جاسم العلي، مراجعة : د. عاصم اسماعيل الياس، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، ١٩٩٢.



■ **حازم القرطاجني**، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق، محمد الحبيب ابن الخوجة، دار المغرب الاسلامي، بيروت، ١٩٨١.



■ **جابر عصفور**، مفهوم الشعر، المركز العربي للثقافة والعلوم، ١٩٨٢.

■ **جاكوب كورك**، اللغة في الادب الحديث، ترجمة : ليون يوسف - عزيز عمانوئيل، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٩.

■ **جان برنيس**، المخيلة، ترجمة : د. خليل الجر، سلسلة مإذا أعرف (٤٠) المنشورات العربية، المطبعة البوليسية، جونية.

■ **جان بول سارتر**، ما الادب، ترجمة وتقديم وتعليق : د. محمد غنيمي هلال، مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٧١.

■ **جان كلود**، الذاكرة، ترجمة : جورج يونس، سلسلة مإذا اعرف (٢٧) المنشورات العربية، المطبعة البوليسية، جونية، ١٩٧٣.

■ **جبرا ابراهيم جبرا**، الرحلة الثامنة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٧٩.

■ **جبرا ابراهيم جبرا**، الفن والحلم والفعل، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، ١٩٨٦.

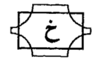
■ **جبور عبدالنور**، المعجم الادبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، إذار، ١٩٧٩.

■ **جمعة سيد يوسف**، سيكولوجية اللغة، سلسلة عالم المعرفة (١٤٥)، الكويت، ك٢، ١٩٩٠.

■ **جون كوهن**، اللغة العليا، ترجمة وتقديم، د. احمد الدرويش، المجلس الاعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، مصر، ١٩٩٥.

■ **جون كوهن**، بنية اللغة الشعرية، ترجمة : محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٦.

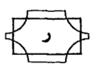
■ **جيل دولوز**، البرغسونية، تعريب : اسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٩٧.



■ **خالدة سعيد**، البحث عن الجذور، دار مجلة شعر، بيروت، نيسان، ١٩٦٠.

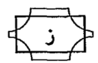
■ **خالدة سعيد**، حركية الإبداع، دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٨٢.

■ **خيري منصور**، ابواب ومرايا، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، ط١، ١٩٨٧.



■ ر. ل. بريت، التصور والخيال، ترجمة : عبدالواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي، دار الرشيد للنشر، بغداد، العراق، ١٩٧٩.

■ رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، ترجمة : د. محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة (١١٠)، الكويت، شباط، ١٩٨٧.

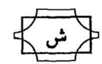


■ زكريا ابراهيم، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، الناشر مكتبة مصر، ١٩٦٦.

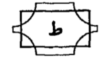


■ س. دي. لويس، الصورة الشعرية، ترجمة : احمد نصيف الجنابي ومالك المطلبي وسلمان حسن ابراهيم، دار الرشيد، بغداد، العراق، ١٩٨٢.

■ سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، الناشر : دندرة، بيروت، ط١ ، ١٩٨١.



■ شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، ط١ ، ١٩٦٨.



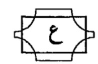
■ طه حسين، حديث الاربعاء، دار المعارف، مصر.



■ **صالح ابو اصبع**، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص١، ك٢، ١٩٧٩.

■ **صلاح عبدالحافظ**، مصطلح الإبداع في نقد أدونيس، بحث قدم إلى مؤتمر النقد الادبي الخامس في الاردن، ١٩٩٤.

■ **صلاح لبكي**، التيارات الادبية الحديثة في لبنان (لبنان الشاعر)، جامعة الدول العربية، معهد الدراسة العربية العالية، جونية، لبنان، ١٩٥٤.



■ **عاطف جودة نصر**، الخيال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤.

■ **عاطف جودة نصر**، الرمز الشعري عند الصوفية، دارر الاندلس - دار الكندي، بيروت، ط١، ١٩٧٨.

■ **عباس محمود العقاد** الديوان، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، د. ت.

■ **عبدالجبار داؤد البصري**، فضاء البيت الشعري، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٩٦.

■ **عبدالرحمن بدوي**، في الشعر الأوربي المعاصر، مكتبة الانجلو المصرية، ط ١٩٦٥، وكذلك ط المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٢، ١٩٨٠.

■ **عبدالعزيز المقالح**، الشعر بين الرؤيا والتشكيل، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٨١.

■ **عبدالغفار مكاوي**، ثورة الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢.

■ **عبدالفتاح صالح نافع**، عضوية الموسيقى، مكتبة المنار، الزرقاء، الاردن، ط١، ١٩٨٥.

■ **عبدالقاهر الجرجاني**، دلائل الاعجاز، تصحيح السيد محمد رشيد رضا، مكتبة القاهرة، القاهرة، ١٩٦١.

■ **عبدالله محمد الغذامي**، تشريح النص، دار الطليعة للطباعة والنشر بيروت، ط١، ١٩٨٧.

■ **عبدالمنعم تليمة**، مقدمة في نظرية الادب، دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٧٩.

■ **عز الدين اسماعيل**، الاسس الجمالية في النقد العربي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، ١٩٨٦.

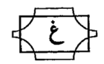
■ **عز الدين اسماعيل**، التفسير النفسي للادب، دار العودة - دار الثقافة، بيروت، مايو ١٩٦٢.

■ **عز الدين اسماعيل**، الشعر العربي المعاصر، دار العودة، بيروت، ط٣، ١٩٨١.

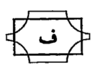
■ **علوي الهاشمي**، قراءة نقدية في قصيدة حياة، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، ١٩٩٦.

■ **علي بن عبدالعزيز (القاضي الجرجاني)**، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق : محمد ابو الفضل ابراهيم - علي محمد البجاوي، مطبعة عيسى الحلبي، القاهرة، ١٩٦٦.

■ **عناد غزوان**، مستقبل الشعر، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، ١٩٩٤.



■ **غالي شكري**، شعرنا الحديث. إلى اين، دار الافاق الجديدة، بيروت، ط٢، ١٩٧٨.



■ **ف. أ. ماثيسن**، مقال في طبيعة الشعر، ترجمة احسان عباس، نشر بالاشتراك مع مؤسسة فرنكلين، بيروت - نيويورك، ١٩٦٥.

■ **فاضل محسن الازيرجاوي**، اسس علم النفس التربوي، دار الكتب للطباعة والنشر، الموصل، العراق، ١٩٩١.



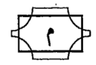
■ **قدامة بن جعفر**، نقد الشعر، تحقيق : س. أ. بونيباكر، مطبعة بريل، ليدن، ١٩٥٦.



■ **كمال ابو ديب**، في الشعرية، مؤسسة الابحاث العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٧.

■ **كمال خير بيك**، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، المطبوعات الاستشراقية الفرنسية ضمن سلسلة (عربية)، ط١، ١٩٨٢.

■ **كولردج**، النظرية الرومانتيكية في الشعر، ترجمة : د. عبدالحكيم حسان، دار المعارف بمصر، ١٩٧١.



■ **ماثيو ارنولد**، مقالات في النقد، ترجمة : علي جمال الدين عزت ومراجعة د. لويس مرقص، الدار المصرية للتأليف والترجمة، مصر، ١٩٦٦.

■ **مارتن هيجر**، نداء الحقيقة، ترجمة وتقديم ودراسة : د. عبدالغفار مكأوي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٧.

■ **مجدي وهبة**، معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب، مكتبة لبنان، ط١، ١٩٧٩ و ط٢، ١٩٨٤.

■ **محسن أطيمش**، دير الملك، سلسلة دراسات (٣٠١)، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، العراق، ١٩٨٢.

■ **محمد احمد العزب**، طبيعة الشعر، القاهرة، ١٩٨٠.

■ **محمد احمد العزب**، عن اللغة والادب والنقد، المركز العربي للثقافة والعلوم،

■ لا. ط.، د. ت.

■ **محمد النويهي**، قضية الشعر الجديد، دار الفكر - مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٢، شباط، ١٩٧١.

■ **محمد بنيس**، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت بالاشتراك مع المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٨٥.

■ **محمد عبدالسلام كفافي**، في الادب المقارن، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧٢.

■ **محمد عثمان نجاتي**، الادراك الحسي عند ابن سينا، دار المعارف، مصر، د. ت.

■ **محمد عوني عبدالرؤوف**، القافية والأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي، مصر، ١٩٧٧.

■ **محمد غنيمي هلال**، الادب المقارن، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ط٣، ١٩٧٧.

■ **محمد غنيمي هلال**، النقد الادبي الحديث، دار العودة، بيروت، ١/٧/١٩٧٣.

■ **محمد كنوني**، اللغة الشعرية، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط١، ١٩٨٩.

■ **محمد محمد النويهي**، الشعر الجاهلي، الدار القومية، القاهرة، ١٩٦٠.

■ **محمد مصطفى بدوي**، كولردج، دار المعارف بمصر، سلسلة نوابغ الفكر الغربي (١٥).

■ **محيي الدين صبحي**، الكون الشعري عند نزار قباني، دار الطليعة، بيروت، ط١، ايلول، ١٩٧٧.

■ **مرشد الزبيدي**، بناء القصيدة الفني، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، ١٩٩٤.

■ **مصطفى الجوزو**، نظريات الشعر عند العرب، دار الطليعة، بيروت، ط١، ١٩٨١.

■ **مصطفى السعدني**، التصوير الفني في شعر محمود حسن اسماعيل، الناشر منشاة المعارف بالاسكندرية، لا. ط.، د. ت.

■ **مصطفى سويف**، الاسس النفسية للإبداع الفني، دار المعارف، مصر، ١٩٥١.

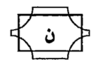
■ **مصطفى ناصف**، الصورة الادبية، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، د. ت.

■ **منير العكش**، أسئلة الشعر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٧٩.

■ **منيف موسى**، في الشعر والنقد، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط١، ١٩٨٥.

■ **منيف موسى**، نظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الادب العربي الحديث، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط١، ١٩٨٤.

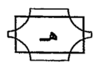
■ **موفق الحمداني**، اللغة وعلم النفس، دار الكتب للطباعة والنشر، الموصل، العراق، ١٩٨٢.



■ **نازك الملائكة**، قضايا الشعر المعاصر، بيروت، ط٤، ١٩٧٤.

■ **نوري جعفر**، الفكر طبيعته وتطوره، منشورات مكتبة التحرير، بغداد، ط٢، ١٩٧٧.

■ **نوري حمودي القيسي**، وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية، مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر، جامعة الموصل، الموصل، العراق، ١٩٧٤.



■ **هوراس**، فن الشعر، ترجمة : د. لويس عوض، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ط٢، ١٩٧٠.

■ **هيجل**، مدخل إلى علم الجمال، ترجمة : جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط١، حزيران ١٩٧٨.



■ **وردزورث**، المقدمة (ضمن كتاب النظرية الرومانتيكية في الشعر-كولردج)، ترجمة : عبدالحكيم حسان، دار المعارف بمصر، ١٩٧١.

■ **وفيق خنسة**، دراسات في الشعر السوري الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٨١.



■ **يحيى الجبوري**، الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه، دار التربية للطباعة والنشر والتوزيع، بغداد، لبنان، ١٩٧٢.

■ **يوسف حسين بكار**، بناء القصيدة العربية، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٩.

ثالثاً: الدوريات:

■ **أسيمة درويش**، تحرير المعنى، فصول، مج١٦، ع٢، خريف ١٩٩٧.

■ **ابراهيم جنداري**، الصورة الادبية، الجامعة، ع٤، ك٢ ١٩٧٧.

■ **إيليا الحاوي**، الخيال والرؤيا الشعرية، الاداب (البيروتية)، ع١، ك٢، ١٩٦٣.

■ **إيليا الحاوي**، رأي في شعر نزار القباني، مجلة الاداب، لبنان، ع٧، يوليو، ١٩٦٧.

■ **جودت فخرالدين**، أدونيس : هاجس البحث والتأويل، ، فصول، مج١٦، ع٢، ١٩٩٧.

■ **حسام الخطيب**، المعادل الموضوعي في النقد الحديث، مجلة المعرفة السورية، ع٥١، ١٩٦٦.

■ **حوار مع أدونيس**، طراوة الدهشة وتفتح الاسئلة، مجلة أصوات (اليمنية)، ع٢، شتاء ١٩٩٤.

■ **ر. م. البيرييس**، وظيفة الشعر الحديث، ترجمة : جورج طرابيشي، مجلة المعرفة السورية، ع٨، ١٩٦٢.

■ **صبري حافظ**، الشعر والتحدي لاشكالية المنهج، آفاق عربية، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ع١، ك٢، ١٩٨٦.

■ **عادل ظاهر**، قراءة فلسفية لـ «الكتاب »، مجلة الفصول، مج١٦، ع٢، ١٩٩٧.

■ **عبدالعزيز بومسهولي**، الكتاب والتأويل، فصول، مج١٦، ع٢، خريف ١٩٩٧.

■ **عبدالقادر عنداني**، عشرة أسئلة تهز الشعر العربي المعاصر، مجلة البيان، ع٢٦٠، ١٩٨٧.

■ **عمار زعموش**، جدلية الشكل والمضمون في النقد العربي المعاصر، مجلة الاداب، جامعة قسنطينة، الجزائر، ع٢، ١٩٩٥.

■ **فؤاد زكريا**، مشكلة الكم والكيف في الثقافة، مجلة الفكر المعاصر، ع١١، يناير ١٩٦٦.

■ **فائز عارف القرعان**، الصورة الشعرية في شعر عبيد بن الابرص، مجلة البصائر، جامعة البنات الاردنية الاهلية، عمان، الاردن، مج١، ع١، ايلول، ١٩٩٦.

■ **فاديم كوزنيوف**، التفكير بالصور في الخلق الفني، الاداب، ع١٠، ١٩٦١.

■ **فريحة، وادغار موران**، الذكاء الصنعي ثنائية الالة والدماغ، مجلة كتابات معاصرة، ع٢٩، ١٩٩٦.

■ **قيس كاظم الجنابي**، الصورة الشعرية في الشعر العراقي الحديث، البيان، ع٢٦٧، حزيران، ١٩٩٨.

■ **كمال ابو ديب**، ثقل التاريخ وشهوة ابتكار العالم، الاقلام (العراقية)، ع١، ك٢، ١٩٨٦.

■ **ماجد السامرائي**، خواطر وافكار حول تجربة نزار قباني الشعرية، المجلة الثقافية، تصدر عن الجامعة الاردنية، ع مزدوج، (٤٤/ ٤٥)، محرم-شعبان، ١٤١٩ هـ، نيسان-تشرين الثاني، ١٩٩٨.

■ **مجلة أصوات معاصرة**، الحداثة العربية تواجه خطر الاختزالية، ع٢ و ٣، ١٩٩٢.

■ **محمد خرماش**، مفهوم القارىء وفعل القراءة في النقد الادبي المعاصر، الاقلام، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العدد (٥)، ١٩٩٩، ٢١.

■ **مصطفى الكيلاني**، سؤال المعنى والمعنى الشعري، فصول، مج١٦، ع٢، ١٩٩٣.

■ **مقابلة مع أدونيس**، ملحق الانوار، ع٢٦٣٥، ١٨ شباط، ١٩٦٨.

■ **ميخائيل باختين**، مسألة النص / الفكر العربي المعاصر، ع٣٦، خريف ١٩٨٥.

■ **ميشال سليمان**، القصيدة الجديدة، مجلة الفكر العربي، بيروت، ع٣، ايلول، ١٩٧٨.

■ **ميشال سليمان**، القصيدة في الشعر العربي الحديث، الاداب، لبنان، ع٥، مايو، ١٩٧٢.

■ **نوال الابراهيم**، طبيعة الشعر عند حازم القرطاجني، فصول، مج٦، ع١، ١٩٨٥.

■ **يان موكاروفسكي**، اللغة المعيارية واللغة الشعرية، ترجمة: ألفت كمال الروبي، فصول، مج٥، ع١، شتاء ١٩٨٤.

■ **يوسف اليوسف**، قيمة أدونيس، مجلة المعرفة السورية، ع٢٠٣، ١٩٧٩.


فهرس المحتويات

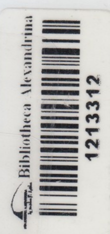
فهرس المحتويات



- ولد في محافظة نينوى (الموصل) ١٩٥٤م.

الشهادات العلمية:

- بكالوريوس في اللغة العربية والعلوم الإسلامية، من كلية الفقه في جامعة الكوفة / النجف الأشرف، ١٩٧٩م.
- ماجستير ثم دكتوراه في الأدب العربي الحديث.
- كاتب وشاعر وناقد أكاديمي.
- عضو إتحاد الأدباء العراقيين.
- شارك في العديد من المؤتمرات الأدبية والإسلامية داخل العراق وخارجه.
- يعمل حالياً تدريسياً للغة العربية في معهد إعداد المعلمين بمحافظة نينوى.



ISBN 978-614-424-061-8
